

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

Unbekannte Entwürfe Sangallos für die Gräber Leos X. und Clemens' VII.

Vor kurzem tauchten auf dem Londoner Kunstmarkt vier bislang unbekannte Grabmalsprojekte Antonio da Sangallos des Jüngeren (1485–1564) auf.¹ Drei waren bereits durch Reinzeichnungen seines Bruders und Mitarbeiters Giovanbattista bekannt.² Der vierte, weitaus wichtigste wirft nun neues Licht auf die komplexe Planungsgeschichte der Gräber Leos X. und Clemens' VII. in Santa Maria sopra Minerva und darüber hinaus auf die Geschichte des Grabmals der römischen Spätrenaissance im Allgemeinen.³ Das erste der vier Projekte (Abb. 16) läßt sich durch die Mediciwappen und den Bart des liegenden Papstes eindeutig auf Clemens VII. beziehen und der langen Reihe von Entwürfen für sein Grabmal eingliedern und das zweite und dritte wohl mit einem weltlichen Mitglied seiner Familie verbinden (Abb. 18, 19). Auch der bislang unbekannte vierte Entwurf gewinnt erst im Kontext der Planung für die beiden Pöpstgräber seinen Sinn (Abb. 14).

Leo X. hatte offenbar keine Anweisungen für seine endgültige Grablege hinterlassen und sich provisorisch beim Schweißstuch der Veronika im linken äußeren

¹ Katalog des Auktionshauses Christie's, Old Master Drawings, 7. Juli 1998, S. 51–53:

1) Entwurf für das Grabmal Clemens' VII.: 18,8 x 39,9 cm; Feder laviert, Maßeintragungen im Sarkophag „20 10“ und „14“, im Grundriß Maßskala in palmi romani (0,2234 m) (Abb 16).

2) Entwurf für Grabmonument: 17,3 x 26,6 cm; Feder laviert, wohl an allen Seiten beschnitten (Abb. 18).

3) Alternativentwurf für das gleiche Grabmonument: 18,4 x 23,2 cm; Feder laviert, unten und oben beschnitten; Aufschriften von der Hand Antonio da Sangallos des Jüngeren: „lettere“, „storia“, „storia“ (Abb. 19).

4) Entwurf für das Grabmal der beiden Medicipöpste (?): 19,2 x 42,6 cm; Feder laviert; unten, oben und links leicht beschnitten. Im Grundriß Maßskala in palmi romani (?) (Abb. 14).

² C. De Tolnay, Michelangelo, Princeton 1945–60, Bd. 4, Abb. 217; G. Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovane, Rom 1959, S. 383, Abb. 235; C. L. Frommel, in: C. L. Frommel und N. Adams, The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle, New York 1994, S. 45, Abb. 39, 40.

³ R. U. Montini, Le tombe dei papi, Rom 1957, S. 338.

Seitenschiff von St. Peter beisetzen lassen.⁴ Der wenig originelle Entwurf Andrea Sansovinos für sein Grabmal war schwerlich zur Ausführung bestimmt.⁵

Nach dem Tode der beiden weltlichen Medicinepoten hatten Leo und sein Vetter, der Kardinal Giulio de' Medici, Michelangelo im Frühjahr 1519 mit einer Familienkapelle bei San Lorenzo in Florenz beauftragt, die zumindest den Nachruhm der gefährdeten Dynastie garantieren sollte.⁶ Bald nachdem Giulio im November 1523 selbst Papst geworden war, ließ er sich von seinem Neffen, dem Kardinal Giovanni Salviati, überzeugen, dort auch das Grabmal für Leo X. und sich selbst vorzubereiten. Der verfügbare Raum erwies sich jedoch als zu eng und zu dunkel. So entschied er sich im Juli 1524 für Doppelgräber im Chor der benachbarten Kirche und orientierte sich damit offensichtlich an der Cappella Grande von Santa Maria del Popolo.⁷ Wenn er entgegen der Tradition der Päpste in seiner Heimatstadt ruhen wollte, so vielleicht aus der gleichen Angst um die Zukunft seines Hauses, die schon zum Bau der Kapelle geführt hatte.

1. Die Projekte für eine Grabkapelle in Santa Maria sopra Minerva

Jedenfalls ließ Clemens diese Idee spätestens nach der Vertreibung der Medici und dem Sacco di Roma fallen und verhandelte nach seiner Rückkehr aus Marseille im Dezember 1533 mit seinem alten Günstling Baccio Bandinelli über zwei Marmorgräber in Santa Maria sopra Minerva.⁸ Dabei muß er auch an den Umbau des

⁴ „... Ubi placeret sepulchrum eius facere, ac ponere corpus et placuit, quod in cappella per ipsum designata deponeretur donec fieret sepultura arbitrie affinium suorum...“ (P. de Grassis, *Diarum*, Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 12418, fol. 339s.).

⁵ A. Huntley, *Andrea Sansovino*, Cambridge (Mass.) 1925, S. 99; De Tolnay (wie Anm. 2) S. 9, 90, Abb. 238.

⁶ J. S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, London 2. Aufl. 1964, Bd. 2, S. 22–30.

⁷ Siehe dazu zuletzt C. L. Frommel, *S. Maria del Popolo* (im Druck).

⁸ „... desiderando lui di fare per Papa Leone e per se nella Minerva due sepolture di marmo, Baccio presa questa occasione andò a Roma, dove il papa si risolvè che Baccio facesse dette sepolture, dopo che avesse finito di mettere in piazza il gigante (Ercole e Caco) ...“. [G. Vasari, *Le vite*, hg. v. P. Della Pergola/L. Grassi/G. Previtali, Mailand 1964, S. 43, *Vita des Bandinelli* mit ausführlicher Geschichte der beiden Gräber; D. Heikamp, *Die Entwurfszeichnungen für die Grabmäler der Mediceer-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, in: *Albertina Studien* 4 (1966), S. 113–152; U. Jobst-Kleefisch, *Die Errichtung der Grabmäler für Leo X. und Clemens VII. und die Projekte für die Neugestaltung der Hauptchorkapelle von Santa Maria sopra Minerva*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51 (1988), S. 524–541]. „... aveva (Bandinelli), vivendo Clemente, fatto i modelli (della sepoltura)“ [Vasari (wie Anm. 8), S. 356]. „... dua sepolchri per la memoria de Pontefici Leone e Clemente, in torno a' quali mi soleva dire Clemente che di mia mano gli avevo a fare se moriva avanti di me...“ [A. Colasanti, *Il memoriale di Baccio Bandinelli*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 28 (1905), S. 432; siehe auch unten bei Anm. 37].

Chorarmes gedacht haben, und so könnten die aufwendigen Entwürfe seiner beiden Architekten noch in seinem Auftrag entstanden sein.⁹ In der Tat bot sich die alte Dominikanerkirche für die Gräber der beiden Päpste an. Sie war, wie Santa Maria del Popolo und Santa Maria dell'Anima oder die Grabkapellen Sixtus' IV. und Julius' II., der Fürbitterin geweiht, stand mit den Medici und ihren Verwandten, den Orsini, schon lange in enger Beziehung und hatte seit Leos Wahl als Ort von Papstmessen und feierlichen Exequien Santa Maria del Popolo abgelöst.¹⁰ Auch Michelangelos „Christus“ war wohl schon der Vorliebe Leos X. für Santa Maria sopra Minerva zu danken.¹¹

Sangallo und Peruzzi begannen mit einer Vermessung des Chores (Abb. 1). Um ihn aus der Vierung hinter den Hochaltar verlegen zu können und dennoch genügenden Raum für die Gräber zu behalten, mußten sie die Capella Magna beträchtlich nach Osten verlängern. Peruzzis Entwurf, der sich schon aus stilistischen Gründen kaum vor 1530 datieren läßt,¹² lehnt sich aufs engste an Bramantes „coemeterium iulium“ hinter dem Hochaltar von Santa Maria del Popolo an (Abb. 2). Wie dort belichtet er das zentrale Kuppeljoch durch Serlianen und umklammert es beiderseits durch eingezogene Joche mit gleichfalls kassettierten Tonnen, deren hinteres in die nochmals eingezogene Apsis mündet. Indem Peruzzi die Kalotte auf eine Kolonnade stellt, schafft er eine verschattete Raumschicht für die Ädikulen der Apsis. Wie über Raffaels Grab im Pantheon steht in der zentralen Ädikula die Statue der Madonna. Am Altar der um drei Stufen erhöhten Apsis hätten die Mönche die Seelenmessen für die beiden Päpste lesen können.¹³ Nur links ist eine Ädikula mit einem antikischen Sarkophag von etwa 12 palmi (2,68 m) Länge und einem liegenden Papst zu erkennen, die gewiß rechts ein Pendant erhalten sollte. Das Chorgestühl sollte wohl im Kuppeljoch untergebracht werden, dessen durchlaufendes Sockelgesims sich kaum mit Wandgräbern vereinbaren ließe.

Wie so oft verfuhr Sangallo in seinem Konkurrenzprojekt zwar weniger kunstvoll, doch ungleich monumentaler und funktioneller (Abb. 3, 4). Seine korinthische Kolossalordnung von 4 palmi (0,89 m) Schaftbreite steht auf einem Sockel

⁹ Giovannoni (wie Anm. 2) S. 245f.; Heikamp (wie Anm. 8) S. 136–139; G. De Angelis d'Ossat, *Tre progetti del Peruzzi per chiese romane*, in: Baldassarre Peruzzi *pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, hg. v. M. Fagiolo/M. L. Madonna, Rom 1987, S. 263–280; S. Valtieri, *Sistemazioni absidiali di chiese in funzione di „Mausoleo“ in progetti di Antonio da Sangallo il Giovane*, in: Antonio da Sangallo il Giovane. *La vita e l'opera*, in: *Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura*, hg. v. G. Spagnesi, Rom 1986, S. 109–118; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 526–532.

¹⁰ Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 528; G. Panofsky-Soergel, *Michelangelos „Christus“ und seine römischen Auftraggeber*, Worms 1991, S. 139ff.

¹¹ Panofsky-Soergel (wie Anm. 10) S. 142f.

¹² Vgl. Panofsky-Soergel (wie Anm. 10) S. 142.

¹³ Siehe unten, bei Anm. 18.

von etwa 12 palmi Höhe.¹⁴ Die abgeschrägten Vierungspfeiler sollten sich gewiß in einer Hängekuppel fortsetzen.¹⁵ Die Ordnung hätte also bis unter die Vierungsbögen gereicht und damit ein Verhältnis von etwa 1:8,3 erhalten. Offenbar wollte Sangallo nicht nur den Chor, sondern auch das Querhaus dem Geist der Hochrenaissance anverwandeln.

Im Chorarm griff er auf sein Projekt von 1531 für den Mausoleumschor Piero de' Medicis in Montecassino zurück, indem er die Pilaster zu Halbsäulen und ihren Rhythmus zu Triumphbögen für die beiden Gräber steigerte.¹⁶ Diese sollten die gesamte Länge der Wand von etwa 66 palmi (14,74 m) einnehmen. Mit einer lichten Weite von 16 palmi (3,57 m) hätten ihre zentralen Arkaden und mit einer Breite von 6 palmi (1,34 m) ihre seitlichen Nischen ungleich gigantischere Skulpturen verlangt als in Montecassino oder im ausgeführten Projekt (Abb. 9). „Colonne quadre“ stellen den Übergang zur Vierungskuppel wie zur neuen Chorkapelle her. Diese ragt etwas weniger über den alten Bau hinaus als bei Peruzzi. Die zwei Bänke ihres halbkreisförmigen Gestühls erklären die hohe Sockelzone und hätten für etwa 40–50 Mönche ausgereicht. Im Apsisscheitel führen vier Stufen zu dem Papstthron, dessen geflügelte Löwen an den „salomonischen“ Thron in der Apsis von San Giovanni in Laterano erinnern und neben dem auch die Sitze der Thronassistenten Platz gefunden hätten.¹⁷ Offenbar richtete Sangallo den neuen Chor also auch für Papstmessen ein, wie sie der Mönchschor in der Vierung behinderte. Darauf deutet auch der doppelseitige Altar, der es ermöglicht hätte, auch von der neuen Chorkapelle aus zu zelebrieren. Wie in den Apsiden von Alt-St. Peter, San Giovanni in Laterano oder Santa Maria Maggiore hätte das Chorgestühl für die „quadratura“ der Kardinäle und ihrer Assistenten zur Verfügung gestanden und der Papst im Scheitel des „tribunale“ gesessen, wie es das Zeremoniell verlangte.¹⁸

Einer Papstkapelle war auch ihre architektonische Gestaltung würdig. Mit ihrem Durchmesser von etwa 14,75 m hätte die Kapelle nahezu zwei Drittel der Mittelschiffsbreite von St. Peter erreicht und wie Bramantes Capella Iulia durch zwei Reihen fünf sich trichterförmig nach außen erweiternder Fenster eine ungewöhnliche Lichtfülle einströmen lassen. Und wie in der Grabkapelle Julius' II. hät-

¹⁴ Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 529, geht, wie die Maßskala zeigt, fälschlich von der unrealistischen Schaftbreite von $8 \frac{2}{3}$ palmi aus.

¹⁵ Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 529, Anm. 23.

¹⁶ Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 526, Anm. 14.

¹⁷ Im Chorgestühl von Sangallos wenig früheren Projekten für die Abteikirche von Montecassino fehlt ein solcher Thron (Heikamp (wie Anm. 8) Abb. 4; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) Abb. 1). Flankierende Löwen waren ein charakteristisches Merkmal von Herrscherthronen (frdl. Hinweis Katharina Corsepius, die eine Arbeit über Papstthrone vorbereitet).

¹⁸ Siehe die genaue Beschreibung der capella papalis von P. de Grassis bei: C. L. Frommel, „Capella Iulia“. Die Grabkapelle Julius' II. in Neu-St. Peter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40 (1977), S. 45.

ten der reiche Dekor, die beiderseitigen Sängertribünen, vor allem aber der Aufwärtsdrang der verkröpften Ordnung und ihre Fortsetzung in den Lünetten wie in den Gurten der kassettierten Kuppel entscheidend zur Feierlichkeit des Ortes beigetragen. Diese Verbindung von Vertikalismus, Abstraktion und virtuoser Lichtführung ist für Sangallos Spätstil und seine letzten Projekte für St. Peter ähnlich charakteristisch wie die schattige Kolonnade für den späten Peruzzi.¹⁹

Auf den beiden erhaltenen Grundrißprojekten sieht Sangallo auch eine weniger kostspielige Alternative ohne Chorkapelle vor, in der er lediglich die gotische Apsis in eine halbrunde verwandelt und deren Pilaster durch Nischen trennt (Abb. 3). Diese grandiosen Projekte Peruzzis und Sangallos gingen weit über die begrenzten Möglichkeiten von Clemens' Testamentvollstreckern hinaus und verloren nach seinem Tode ihre Aktualität.²⁰

2. Die Grabmalsprojekte Alfonso Lombardis, Baccio Bandinellis, Sangallos und Peruzzis (?)

Clemens VII. starb am 25.9.1534 und wurde zunächst neben seinem Vetter Leo X. in Alt-St.Peter beigesetzt.²¹ Bereits am 4.1.1535 transferierte man die beiden Särge jedoch nach Santa Maria sopra Minerva.²² Clemens hatte die Söhne der vier Geschwister Leos' X., die alle zu Kardinälen aufgestiegen waren, als Testamentsvollstrecker eingesetzt. Der einzige Medici unter ihnen, der damals erst dreiundzwanzigjährige Ippolito, versprach nun den Auftrag für die Grabmäler seinem Favoriten, dem Ferrareser Bildhauer Alfonso Lombardo. Ippolitos Mutter erinnert sich, Bandinelli habe bereits Modelle für ein Grab angefertigt gehabt, Ippolito jedoch auf Michelangelos Rat Alfonso Lombardi vorgezogen.²³ Schon Anfang Januar 1535

¹⁹ C. L. Frommel, *Riflessioni sulla genesi del modello ligneo e gli ultimi progetti di Sangallo per San Pietro*, in: *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Rom 1999, S. 1103–1111. Sangallos Projekt U 874 A verso „per lo corpus domini della minerva“ entstand wenig später im Auftrag der 1535 in Santa Maria sopra Minerva gegründeten „Compagnia del Santissimo Sacramento“ und hätte analog zur Carafa-Kapelle an den linken Querarm angebaut werden können [U. Jobst-Kleefisch, in: Frommel / Adams (wie Anm. 2) Bd. 2 (2000), S. 172f.]. Neben Sangallos in Funktion und Typus übereinstimmender Sakramentskapelle des Domes von Foligno aus den gleichen Jahren hätte sie zu den frühesten Sakramentskapellen gehört. Zur Kapelle in Foligno siehe: C. Jobst, in: Frommel / Adams (wie Anm. 2) S. 174ff.

²⁰ Siehe unten, S. 329.

²¹ Panofsky-Soergel (wie Anm. 10) S. 141.

²² Panofsky-Soergel (wie Anm. 10) S. 141: „Notizie intorno la Translazione delli Corpi di Leone X e di Clemente VII“.

²³ Der Bericht zitiert bei N. Gramaccini, *Alfonso Lombardi*, Frankfurt, Bern, Cirencester 1980, S. 63f., 105, Anm. 409; „...Queste sepolture erano state nuovamente promesse ad Alfonso Lombardi scultore

war sich Lombardi des Auftrags, der nur ein einziges Monument für beide Päpste vorsah, sicher.²⁴

Michelangelo war zwei Tage vor dem Tode Clemens' VII. in Rom eingetroffen und hatte gewiß schon vorher Bandinellis Machenschaften mit Mißtrauen verfolgt. Gerade er, der stets auf Eigenhändigkeit Wert legte und mit dem Juliusgrab und dem „Jüngsten Gericht“ restlos ausgelastet war, wäre sonst schwerlich einem zweitrangigen Meister wie Alfonso Lombardi mit Skizzen und Ratschlägen beigegeben.²⁵ Michelangelo könnte auch bereits für die Aufstellung der Gräber in Santa Maria Maggiore, wie sie dann im März 1536 verabredet wurde, plädiert haben: Dort wollte er selbst begraben werden, und dort sollte er dann gegen 1560 die Grabkapelle des Kardinals Guido Ascanio Sforza beginnen.²⁶ Allerdings konnte bisher weder über den genauen Aufstellungsort noch über die Gestalt von Lombardis Projekt Konkretes ermittelt werden.²⁷

Ippolito starb im August 1535, und so waren nurmehr die Kardinäle Cibo, Ridolfi und Salviati für die Grabmäler verantwortlich. Bandinelli gewann nun die Unterstützung von Salviatis Mutter Lucrezia, der Schwester Leos X.²⁸, obgleich zumindest Ridolfi eng mit Michelangelo verbunden war. Wohl dank Lucrezias Engagement wurde nun deren Sohn, der gleiche Kardinal Giovanni, der sich schon 1524 für die Papstgräber eingesetzt hatte, zu Verhandlungen mit Bandinelli ermächtigt. Allerdings mußte Bandinelli noch im Dezember 1535, als man gerade Karl V. in Neapel erwartete, in Salviatis Vorzimmer auf eine Zusage warten. Er erhielt sie erst, nachdem sich Cibo, Ridolfi und der kunsterfahrene Baldassarre Turini da Pescia, den die Kardinäle mit der praktischen Durchführung betraut hatten, der Sache angenommen und von Sangallo den Entwurf für das architektonische Gerüst erhalten hatten – „i quali conoscendo che nell'architettura Baccio valeva poco“.²⁹

ferrarese, per favore del cardinale de' Medici, del quale era egli servitore. Costui per consiglio di Michelagnolo avendo mutato invenzione, di già ne aveva fatto i modelli, ma senza contratto alcuno dell'allogagione e solo alla fede standosi, aspettava d'andare di giorno in giorno a Carrara...“ [Vasari (wie Anm. 8) Bd.6, S.50].

²⁴ „... la cosa è questa chel R.mo dei Medici li dette a questi giorni a fare un modello de una sepultura per la S.ta m.de Leon et de Clemente le quale vanno unite insieme, e cusì hier lo vide el qual è come finito, ma secondo chio intendo S.S.R.mo vuole chel faccia anchora dette sepulture, et ho inteso chel lo vorebbe mandare a Carrara per li marmori, io gie ho detto questo, del che non me l'ha negato, ma dice chel non si cura di quello perciò chel capitolerà col detto R.mo di farli dette sepulture...“ [Gramaccini (wie Anm. 23) S. 69].

²⁵ „... Perché avendo egli fatto sopra alcuni schizzi di Michelagnolo Buonarroti un modello con figure di cera“ [Vasari (wie Anm. 8) Bd. 4, S.356]; G. Vasari, *La vita di Michelangelo*, hg. v. P. Barocchi. Bd. 3, Mailand-Neapel 1962, S. 799ff.].

²⁶ Ackerman (wie Anm. 6) Bd. 2, S. 122ff.

²⁷ Vgl. de Tolnay (wie Anm. 2) Bd. 3, S. 78f., 174.

²⁸ Vasari (wie Anm. 8), Bd. 6, S. 50; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 524f.

²⁹ Vasari (wie Anm. 8) Bd. 6, S. 50f.

Die Ausführung der Architektur übertrugen sie Sangallos langjährigem Mitarbeiter, dem Bildhauer und Architekten Lorenzetti, der sich schon durch die Marmorarbeiten in Raffaels Chigikapelle ausgezeichnet hatte.³⁰

Der Vertrag mit Bandinelli datiert vom 26. März 1536 und sieht für jedes der beiden Grabmäler eine Papststatue von 5 braccia fiorentine (2,93 m) und acht Heilige von 4 braccia fiorentine (2,34 m) Höhe vor, außerdem zwei „historie grandi“ mit der Begegnung Leos X. und Franz' I. und der Krönung Karls V. und vier kleine Bronzreliefs, deren Inhalt noch nicht festliegt. Die Grabmäler sollen in S. Maria Maggiore aufgestellt werden.

Von Bandinellis bisher bekannten Entwürfen kommt jener in Oxford diesen Verabredungen am nächsten (Abb. 5).³¹ Der Triumphbogen ist dort auch an den Schmalseiten mit Figurennischen besetzt, hätte in der Tat also vier Heilige verlangt statt nur zwei wie in den ausgeführten Grabmälern (Abb. 9). Wie dort wird die Attika von einem langen Relief beherrscht. Es zeigt allerdings die Enthauptung des Täufers und spielt somit auf den Vornamen Leos X. an. Die über die Nischen dominierende Arkade des Triumphbogens, vor allem aber die von Lisenen artikulierte Attika und die Corinthia der linken Alternative kommen der Ausführung und Sangallos Triumphbogen schon viel näher als die innere Arkade mit ihren von Putten geschmückten Kapitellen, die wohl zur früheren jonischen Alternative gehört. Vasari muß ein ähnliches Planstadium gesehen haben, wenn er eine nackte, unverkröpfte Sockelzone – „... i basamenti sodi senza risalti“ – und eine jonische Ordnung beschreibt.³² Allerdings bezeichnet er die Ionica als „storziata“, also wohl mit Reliefs in der Art der Traianssäule geschmückt.

In Bandinellis wohl früherem Entwurf in Madrid (Abb. 6) wirkt das Verhältnis der Ordnung zur Wand noch unbeholfener.³³ Durch ihren rustizierten Sockel und ihr nacktes Gebälk ist sie als Tuscanica ausgewiesen und spielt somit auf die Herkunft der beiden Päpste an. Diese sitzen in der Mittelarkade wie im Gespräch einander gegenüber, Leo mit Buch und Clemens mit der segnend erhobenen Rechten, und empfangen den Fußkuß. Übermächtig dominieren in den flankierenden Nischen die beiden Apostelfürsten. Noch im Winter 1535–36 wünschten die Kardinäle also ein weniger kostspieliges Doppelgrab. Auch hier könnten sich hinter den seitlichen Halbsäulen Nischen verbergen. Wie auf dem Grab des Baldassarre Castiglione von etwa 1530 wird die Stufenpyramide von der Statue des Erlösers

³⁰ T. Verellen, Patterns of patronage: Antonio da Sangallo the Younger and the setta of sculptors, in: Patronage, art and society in Renaissance Italy, hg. v. F. W. Kent/P. J. Simons/J. C. Eade, Oxford 1987, S. 292.

³¹ K. T. Parker, Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum, Bd. 2, Oxford 1956, S. 48f.; Heikamp (wie Anm. 8) S. 141, 151, Anm. 14, Abb. 9.

³² Vasari (wie Anm. 8) Bd. 6, S. 51f.

³³ Heikamp (wie Anm. 8) S. 138, Abb. 8.

bekrönt.³⁴ Gleichzeitig besitzen profane Elemente wie der kriegerische Einzug des Papstes in der Attika und die beiden Gefangenen größeres Gewicht als im Oxforder Entwurf, während heraldische Hinweise völlig fehlen.

Bandinellis Entwurf für die Statue des sitzenden Clemens', wo kannelierte korinthische Halbsäulen auf hohen Piedestalen eine ähnlich schlanke Arkade flankieren, kommt der Ausführung noch näher als das Projekt in Oxford (Abb. 7).³⁵ Eine Beteiligung Sangallos ist schon wegen der dorischen Halbsäulen der Arkade unwahrscheinlich. Dort betrachtet Clemens das Kreuzifix unter dem Schutz der Madonna und ist damit noch viel enger der Welt des Glaubens verbunden als in den vorangehenden Projekten oder dann in der Ausführung.

Auf Bandinellis gleichfalls für die Arkade bestimmtem Entwurf in Providence ist der Papst auf seinen Sarkophag gesunken und steigt seine Seele in verjüngter Gestalt zur Dreifaltigkeit, zu Maria und der Gemeinschaft der Heiligen auf (Abb. 8).³⁶ Diese neuplatonisch anmutende Darstellung könnte noch den Jahren 1533–34 angehören, als Clemens selbst Einfluß auf das Programm nahm und zwei getrennte Gräber wünschte.³⁷

Bandinellis Projekt in Madrid hätte, wenn man von römischen palmi und einer konstanten Schaftbreite von 2 palmi (0,445 m) ausgeht, in Sockelhöhe etwa die gleiche Breite von 35 palmi (7,82 m) und eine ähnliche Höhe wie die ausgeführten Grabmäler erhalten, während das Projekt in Oxford um etwa 5 palmi schmaler ist.

Während der Chorarm von Santa Maria sopra Minerva eine fast beliebige Breite der Grabmäler erlaubte, boten sich im Inneren von Santa Maria Maggiore nur die relativ schmalen mittelalterlichen Querarme an und hätten ihre zur Apsis orientierten Wände am Ende der Seitenschiffe allenfalls für das Oxforder Projekt ausgereicht.³⁸ Die Seitenwände der Querarme waren noch schmaler, die Seitenschiffswände zu niedrig, die vier Abschnitte der Eingangswand zu kurz. So plante man wahrscheinlich, an eines der beiden Seitenschiffe eine Kapelle der Breite von mindestens drei Mittelschiffsinterkolumnien anzubauen, und bereitete damit die Grabkapellen Sixtus' V. und Pauls V. vor.

³⁴ C. L. Frommel, „Capella Iulia“. Die Grabkapelle Julius' II. in Neu-St.Peter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40 (1977), S. 42, Abb. 9.

³⁵ R. Ward, Baccio Bandinelli (1493–1561). Drawings from British Collections. Katalog der Ausstellung Cambridge 1988, Cambridge 1988, S. 57ff., Abb. 20.

³⁶ Heikamp (wie Anm. 8) S. 141, Abb. 10; V. Goldberg, Leo X, Clement VII, and the Immortality of the Soul, in: Simiolus 8 (1975–76), no. 1, S. 16–25. Zur Beziehung Clemens' VII. zum Neuplatonismus: C. L. Frommel, Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri, Amsterdam 1979, S. 33, 92f.

³⁷ Siehe oben, bei Anm. 8.

³⁸ S. de Blaauw, Cultus et Decor, Delft 1987, Abb. 13. Die Suche nach entsprechenden Unterlagen im Archiv von Santa Maria Maggiore führte zu keinem Ergebnis.

Mit einer solchen Kapelle muß auch noch der Vertrag vom März 1536 gerechnet haben, der dann bereits ähnliche Gräber wie die ausgeführten vorsah.³⁹ Vasari zufolge wurde Sangallo etwa im Dezember 1535 mit dem Entwurf des architektonischen Gerüsts beauftragt. Offenbar verzichteten die Kardinäle nun auf die Stufenpyramide, die auch Sangallo in seinen vorangehenden Projekten vorgeschlagen hatte (Abb. 13, 14), und kehrten zum reinen Triumphbogen zurück. Diesem gab Sangallo nun jedoch eine ungleich antikischere Gestalt als Bandinelli und folgte dabei dem gleichen System, wie er es bereits für so zahlreiche Palastportale und ephemere Triumphbögen, vor allem aber für die Gräber in Montecassino und die Kapelle Clemens' VII. vorgesehen hatte (Abb. 3).⁴⁰ Die figürliche Ornamentik beschränkt er auf Nischen, Attika und Sockelzone und läßt die zentrale Arkade noch eindeutiger dominieren. Diese hierarchische Erhöhung der Päpste über die Heiligen bahnt sich allerdings schon auf Bandinellis Entwürfen an, dem sie dann auch von Vasari ausschließlich angelastet wurde.⁴¹ Das kraftvolle Relief spricht jedoch Sangallos Sprache, und im makellosen Detail der Composita und ihres jonischen Gebälks spürt man die bildhauerische Meisterschaft Lorenzettis.

Nun ist Sangallos Triumphbogen auf einer sorgfältigen Präsentationszeichnung in Wien zwar bereits voll ausgebildet, aber noch weniger ausgereift (Abb. 10).⁴² Die Ordnung ist noch korinthisch, ihr Gebälk weder mit einem konvexen Fries noch mit Konsolen versehen und die Profilierung von Piedestal- und Attikazone weniger kraftvoll. Die seitlichen Piedestale sind schlanker, die Attika und die seitlichen Nischen niedriger, der Arkadenbogen gedrückter, die Nischenbögen gestelzter und der Sockel der Papststatue höher, so daß ihre Tiara bis fast an den Bogen reicht. Auch fehlen die Verkröpfung und die Panellierung der Papstnische.⁴³

Ähnliche Unterschiede lassen sich im figürlichen Bereich beobachten. Wenn die Statue Clemens' VII. nur in Details von der Ausführung abweicht, so mag sich dies aus den gemeinsamen Vorbildern erklären. Jedenfalls unterscheiden sich alle anderen Figuren, Reliefs, Wappen und Embleme so grundsätzlich, daß die Zeichnung vor dem Vertrag vom 26. März entstanden sein muß. Da hier noch Elemente des Clemensgrabes wie die Papststatue und die Krönung Karls V. mit solchen des Leograbes wie der Statue des Täufers, der Taufe Christi oder dem Joch in der Sockel-

³⁹ Vgl. auch den perspektivischen Grundriß der Basilika aus dem Pontifikat Alexanders VI. (?) (R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Bd. 3, Vatikanstadt 1971, S. 48, Abb. 49).

⁴⁰ Siehe oben bei Anm. 16.

⁴¹ „... Mostro in questa fabbrica Baccio o poca religion, o troppa adulazione...“ [Vasari (wie Anm. 8) S. 52].

⁴² Wien, Albertina, Inv. 15461 (V. Birke/J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Wien, Köln, Weimar 1997, S. 2103f.); Heikamp (wie Anm. 8) S. 145, Abb. 11; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 534ff., Abb. 6.

⁴³ Heikamp (wie Anm. 8) S. 148.

zone vermischt sind, kann es sich nur um einen Vorentwurf handeln, der für beide Gräber stand.

Eine solche pedantisch mit dem Lineal gezogene Reinzeichnung überließ Sangallo gewiß einem seiner Mitarbeiter, und damit erklären sich auch formale Schwachpunkte wie die drei Bögen. Der begleitende Kommentar scheint jedoch von Baldassarre Peruzzi zu stammen, Sangallos Compagnon in der Bauhütte von St. Peter, der ja schon um 1533–34 ein Projekt für den Chorarm vorgelegt hatte.⁴⁴ Auf ihn könnten auch die meisterhaften Skizzen der drei Statuen zurückgehen.⁴⁵ Er hatte in den Zwanziger Jahren auch die Statuen der Grabmäler Hadrians VI. in Santa Maria dell'Anima und des Kardinals Armellini in Santa Maria in Trastevere entworfen⁴⁶ und für den Kardinal Giovanni Salviati gearbeitet.⁴⁷ Sangallo und Peruzzi mögen also noch um die Jahreswende 1535–36, als Bandinelli erfolglos bei Salviati antichambrierte, gehofft haben, das Rennen für sich zu entscheiden.

In Peruzzis Kommentar geht es jedoch vor allem um die Aufstellung der Grabmäler in Santa Maria sopra Minerva, die damals immer noch zur Diskussion stand. Lisenen von 6 ½ palmi (1,45 m) Schaftbreite sollten bis unter das Gesims reichen, die Gräber beiderseits in einem Abstand von jeweils 0,93 m flankieren und in dem langen Chorarm verankern, ganz ähnlich jenen, die dann nach Domenico Fontanas und Madernos Entwurf seit 1603 in allerdings ungleichem Abstand von den Grabmälern ausgeführt wurden (Abb. 11).⁴⁸

Nachdem man sich spätestens im März 1536 für Santa Maria Maggiore entschieden hatte, muß man dann bald wieder auf Santa Maria sopra Minerva zurückgekommen sein.⁴⁹ Jedenfalls schlug Bandinelli schon im Laufe des Jahres 1536 vor,

⁴⁴ Vgl. vor allem seine offizielleren Texte, in denen auch das „d“ übereinstimmt (H.W. Wurm, Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen, Tübingen 1984, S. 111, 191, 241, 257, 323, 431). Vgl. etwa die ganz andersartigen Handschriften Giovanbattista da Sangallos [Frommel/Adams (wie Anm. 2) S. 44] oder Lorenzettis [Frommel/Adams (wie Anm. 2) S. 50, Abb. 45 e]. Auch Lorenzettis Humanisten-schrift (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Primo Piano, Serie I, Busta 14f. 159; N. Nobis, Lorenzetto als Bildhauer, Bonn 1979, S. 237) und Turinis Handschrift (Brief an Cosimo I., 6. April 1541, Florenz, Archivio di Stato, Fondo Mediceo, del Principato, filza 350, fol. 5r) sind nicht vergleichbar.

⁴⁵ Auch K. Oberhuber und A. Gnann, die die Zeichnung dankenswerterweise einer erneuten Prüfung unterzogen, schließen Peruzzis Hand nicht aus.

⁴⁶ C. L. Frommel, Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner, Beiheft zum Römischen Jahrbuchs für Kunstgeschichte 11 (1967–68), S. 119–124. Hadrians Grab war im August 1533 vollendet: „... ubi insigne sepulchrum miro marmoreo lapide extractum fuerat per eundem cardinalem (den gerade verstorbenen Enckevoert)“ (Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 12422f. 275).

⁴⁷ „... i cardinali Salviati, Triulzi e Cesarino, i quali tutti aveva in molte cose amorevolmente serviti, lo ritornarono in grazia del papa...“ [Vasari (wie Anm. 8) Bd. 4, S. 267].

⁴⁸ Heikamp (wie Anm. 8) S. 152, Anm. 22. Den Hinweis auf die Zeichnung von Grund- und Aufriß in der Albertina zu Wien (Rom 606 r, 607) sowie wichtige weitere Hinweise verdanke ich Georg Schelbert.

⁴⁹ Die Dokumente scheinen verschollen. „... C'est Fra Tommaso Strozzi, qui, en 1536, obtint le concours d'Alexandre Ier, grand duc de Toscana, pour la construction d'une chapelle absidiale. Le

dem Chor von Santa Maria sopra Minerva eine neue Apsis für die Grabmäler anzufügen. Vielleicht hoffte er, sich damit der Zwangsjacke von Sangallos Triumphbögen zu entledigen, die, wie die Wiener Zeichnung veranschaulicht, seinen Anteil nicht nur genau festlegte, sondern auch gegen Erfindungen anderer austauschbar machte. Die finanzielle Hilfe für diese Kapelle, die Herzog Alessandro de' Medici gegen Ende des Jahres in Aussicht gestellt hatte, wurde zunichte, als er am 5. Januar 1537 ermordet wurde.

Erst im Sommer 1539, als sich die Grabmäler der Vollendung näherten, und gewiß auf Betreiben Turinis, entschlossen sich die Kardinäle, die Aufstellung der Grabmäler vorzubereiten. Nun sollten sie im Chorarm stehen und eine neue Apsis, für deren Grundstück die Kardinäle im Januar 1540 zwei Häuser erwarben, den Mönchschor und den Altar für die Seelenmessen der Päpste aufnehmen.⁵⁰ Die Grabmäler sollten von der Kirche aus sichtbar sein, aber vom niedrigeren Mönchschor mit dem Altar für die Seelenmessen der Päpste durch eine Wand getrennt werden, in der ein hochgelegenes Fenster sie direkt belichtet hätte. Wie auf der Wiener Zeichnung sollten Pilaster der gleichen Schaftbreite wie die mittelalterlichen Wandvorlagen (8 1/3 palmi = 1,86 m) die Gräber symmetrisch rahmen. Für diese Baumaßnahmen hätten die Kardinäle die bislang vorgesehene Summe von 10.000 Dukaten um 2000 Dukaten aufstocken müssen.

Es ist unklar, ob dieses Projekt an den Kardinälen oder an den Mönchen scheiterte. Jedenfalls erklärt die Notwendigkeit, entweder in Santa Maria Maggiore oder in Santa Maria sopra Minerva eine Kapelle anbauen zu müssen, das langwierige Ringen um den Aufstellungsort.

Die Kardinäle betrieben das Unternehmen allerdings so lasch, daß Turini, der als Datar Leos X. und Sekretär Clemens' VII. den Toten eng verbunden war, noch am 11. Mai 1540 Cibo ermahnen mußte, sich um den schwarzen Marmor für die Nischen der Päpste zu kümmern: „che questi altri Signori Rmi. Salvati e Ridolphi, exemplo V. Signoria R.ma siano forzati anchora loro a far el debito loro: et la S.V.R.ma., come più antiqua, no li ha a parer grave dar principio a questa degna opera in laude di quelle Sante memorie et sua, che tutto el mondo vedrà et cognoscerà

rapport avait été fait par Baccio Bandinelli, qui désirerait y installer les tombeaux de Léon et de Clément. Le grand duc répondit à son honorable ami le rev. Fra Tommaso Strozzi, et accepta d'aider à l'entreprise par reconnaissance envers les deux pontifes, et parce que, dit-il, „par la grâce de Dieu, mes affaires se trouvent conduites au point que je voulais“...“ [J.-J. Berthier, *L'église de la Minerva à Rome*, Rom 1910, S. 236; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 528, Anm. 18]. Wenn Bandinellis Reliefs an mehreren Stellen verstümmelt erscheinen, dann gewiß nur um wenige Zentimeter und kaum, weil sie für ein breiteres Grab bestimmt waren. Offenbar legten die Architekten beim Versetzen Wert darauf, sie auch an den Seiten in Hohlkehlen enden zu lassen [Heikamp (wie Anm. 8) S. 148; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 538ff.].

⁵⁰ P. Pecchiai, *I lavori fatti nella chiesa della Minerva per collocare le sepolture di Leone X e di Clemente VII*, in: *Archivi d'Italia* 17 (1950), S. 199–208; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 528.

che la non è voluta esser ingrata a quelle sancte ossa, et achi là honorata in questo modo“.⁵¹ Turini beschwerte sich bitter über Bandinellis Verlogenheit und Arroganz. Er habe seine Skulpturen unfertig zurückgelassen und das Doppelte ihres tatsächlichen Wertes verschlungen – „mangiato“. Die Architektur der Gräber werde gerade aufgemauert, und die Kardinäle sollten endlich dafür sorgen, daß Bandinelli auch seine Skulpturen abliefern.

Nur Turinis ständigem Drängen war es zu danken, daß Bandinelli dann im Frühjahr 1541 von Cosimo de' Medici nach Rom geschickt wurde, um die vier Heiligen und die Reliefs in den Grabmälern anzuordnen und letzte Hand anzulegen.⁵² Die Vollendung der beiden Papststatuen übertrug Turini schließlich Nanni di Baccio Bigio und Raffaello da Montelupo, der dann auch an seinem eigenen Grabmal in Pescia mitarbeiten sollte.⁵³ Raffaellos Skizze für die Statue Clemens' VII., die auf einem michelangelesken Sarkophag vor einer entfernt an Sangallos Projekt (Abb. 4) erinnernden Apsis thront, muß noch vor der endgültigen Festlegung des Aufstellungsortes entstanden sein, vielleicht gegen Ende des Jahres 1536, als man mit Alessandro de' Medici über den Bau einer Chorkapelle verhandelte.⁵⁴

3. Sangallos Entwürfe für Grabmäler im Freien

Sangallos für die Wirkung der Gräber so entscheidender Anteil mag auf der salomonischen, aber letztlich unglücklichen Entscheidung der Kardinäle und ihres Ratgebers beruht haben, beide Künstler zufrieden zu stellen, indem sie dem einen die Architektur und dem anderen die Skulptur anvertrauten. Jedenfalls hatte Sangallo nach den Projekten für den Umbau des Chorarms von Santa Maria sopra Minerva, aber vor dem Kompromiß vom Winter 1535–36 noch eine Reihe weiterer Entwürfe für die Papstgrabmäler vorgelegt, die in eine völlig andere Richtung zielten. Auf dem verso des wohl frühesten, U 1129 A, skizziert er einen Triumphbogen, der sich durch das Medaillon eines bärtigen Papstes in der Sockelzone als Grab Clemens' VII. zu erkennen gibt (Abb. 12).⁵⁵ Die Gesamtbreite von 34 palmi (in

⁵¹ G. Gaye, *Carteggio d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI*, Florenz 1839–40, Bd. 2, S. 278; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 539. Zu Turinis wechselhaftem Verhältnis zu Bandinelli: C. Conforti, *Baldassarre Turini da Pescia: profilo di un committente di Giulio Romano architetto e pittore*, in: *Quaderni di Palazzo Te* 2 (1985), S. 35–43.

⁵² Gaye (wie Anm. 51) S. 281 ff., 286 ff.; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 539.

⁵³ Conforti (wie Anm. 51) S. 41.

⁵⁴ Verellen (wie Anm. 30) S. 294 f.; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 532, Anm. 29.

⁵⁵ Giovannoni (wie Anm. 2) S. 338; K. Oberhuber/H. Burns, in: C. L. Frommel/S. Ray/M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Mailand 1984, S. 411; Valtieri (wie Anm. 10) S. 109–118; U. Jobst-Kleefisch, in: *Frommel/Adams*, Bd. 2 (wie Anm. 19) S. 210–212.

Schafthöhe), die bekrönende Stufenpyramide und die seitlichen Statuen verraten die Nähe zu Bandinellis Entwürfen in Oxford und Madrid (Abb. 5, 6). Allerdings füllt Sangallo die kassettierte Arkadenlaibung mit einem Grabmonument, das seinerseits in einer Stufenpyramide gipfelt, und verleiht – zumindest in einem zweiten Schritt – den bekrönenden Pyramiden konische Gestalt. Die zugehörige Grundrißskizze links zeigt denn auch einen allseitig von Dreiviertelsäulen eingefassten Triumphbogen, der sich an einen kapellenartigen Raum von etwa 30 x 60 palmi (6,70 x 13,40 m) mit zwei rechteckigen Altarnischen, zwei seitlichen Rundnischen sowie mindestens zwei Türen in seiner Rückwand anlehnt. Bei dieser Kapelle könnte er an eine Erweiterung des linken Querarms von Santa Maria Maggiore gedacht haben, der dann in dem triumphalen Grabmal eine Art Fassade erhalten hätte. Wenn das Monument nur für einen der beiden Päpste bestimmt war, hätte es am rechten Querarm ein Pendant erhalten.

Auf der linken Hälfte von U 1129 A verso skizziert Sangallo neben einem Tempel in „antes“, dem Grabmal des Marcus Antoninus Lupus und dem Kenotaph von Vienne einen Grundriß, in dem er den Triumphbogen nicht nur nach Art des Ianus Quadrifons verdoppelt, sondern auch jenseits eines nunmehr quadratischen Raumes mit vier Rechtecknischen schematisch wiederholt. Daß es ihm auf U 1129 A vor allem um dieses triumphbogenförmige Grabmal zu tun war, bestätigt die Grundrißskizze eines quadratischen Triumphbogens auf recto, dessen eine Seite er nun in einem Raum mit abgeschrägten Pfeilern vom Typus der Chigikapelle fortsetzt (Abb. 13). Daneben variiert er antikische Grabmäler, deren Sarkophag auf einem Sockel ruht. Auf einer dieser sechs Varianten deutet er einen liegenden Papst an, und so könnten auch die übrigen und sogar die drei mehrgeschossigen Grabmäler für die Päpste bestimmt gewesen sein.

Die Verbindung des quadratischen Triumphbogens mit einer Kapelle stellt aber die unmittelbare Vorstufe des vierten Londoner Blattes dar (Abb. 14). Dort sind Grund- und Aufriß symmetrisch über der Mittelachse der Kapelle zu ergänzen (Abb. 15). Der Aufriß unterscheidet sich vor allem durch das Monument in der Arkade von jenem auf U 1129 A verso. Der Sarkophag steht nun auf einem mehrgeschossigen, von Figuren begleiteten Sockel, und zwar im Zentrum eines vierseitigen Triumphbogens, dessen zentrale Hängekuppel wohl in die konische Pyramide hinaufragen sollte. Im Grundriß ist der Triumphbogen über ein massives Sockelgeschoß gezeichnet, das sich wie auf U 1129 A recto in einer Kapelle fortsetzt. Deren ursprünglich halbrunde Altarnische schneidet in das Sockelgeschoß und wird beiderseits von schmalen Treppen flankiert, die Sangallo bereits auf U 1129 A recto mit „A“ und „B“ markiert. Dort hatte er die Altarnische zunächst noch größer veranschlagt und mit einem Kreuzgratgewölbe überfangen, dann jedoch durch parallele Linien verkleinert. Geht man von gleichen Maßen wie auf dem Aufriß auf U 1129 A verso aus, dann hätte die Kapelle eine Außenbreite von 36 palmi (8,04 m) und eine lichte Innenweite von 32 palmi (7,15 m) erhalten und damit genau Raffaels

Chigikapelle entsprochen. Bei Höhenverhältnissen wie dort oder in Sangallos wenig früherem Entwurf für die Grabkapelle Piero de' Medicis⁵⁶ hätte eine Kuppel ohne Tambur nur wenig über die Piedestalzone der beiden Triumphbögen hinausgeragt. Diese standen jedenfalls einer Kuppel mit Tambur in Wege. Die Plattform wäre über drei kontinuierlichen Rampen, wie sie auf U 1129 A recto angedeutet sind, bequem zu erreichen gewesen. Nur eine der beiden dargestellten Treppen hätte also nach oben geführt, die andere möglicherweise in eine unterirdische Gruft zu den Särgen der Päpste. Jedefalls hätten die Sarkophage der Monumente mit einer Länge von nur 4 palmi (0,89 m) für eine Bestattung nicht ausgereicht.

Doch wo konnte ein solch ungewöhnliches, etwa 8 m tiefes und 24 m langes Monument errichtet werden? Der Chorarm und das Querhaus von Santa Maria sopra Minerva waren viel zu schmal, und weder im Konventsbereich der Dominikaner noch in der eng umbauten Zone hinter der Apsis wäre eine angemessene Wirkung zu erzielen gewesen. In Santa Maria Maggiore hätte sich jedoch wiederum die linke Außenwand angeboten, nun allerdings weit über das Querhaus hinaus bis in den Bereich der alten Sakristei und in die Nähe des Papstpalastes.⁵⁷ Mit seinen beiden von konischen Pyramiden bekrönten Triumphbögen hätte sich das Doppelgrab der Querhausfassade der benachbarten Basilika von San Giovanni in Laterano angenähert.

Sangallo bereitet auf U 1129 A auch die drei übrigen Londoner Projekte vor (Abb. 16, 18, 19). Auf der obersten Skizze der rechten Hälfte von recto sitzen vier Sphingen auf einem von Figuren flankierten Sockel und tragen einen der später auf Piazza Farnese aufgestellten Wannensarkophage mit der Liegefigur des Papstes. Hinter dieser steigt, vielleicht nur als Alternative, eine Pyramide auf. Sangallo arbeitete dieses Motiv auf U 185 A genauer aus, wo er ihm, wie der Grundriß zeigt, noch eine polygonale Gestalt verlieh (Abb. 17).⁵⁸ Die mit dem Londoner Blatt übereinstimmende Reinzeichnung U 183 A stammt hingegen von seinem Bruder Giovanbattista.⁵⁹ Mit einer Standfläche von jeweils 23 x 34 palmi (5,14 x 7,60 m) wären zwei Grabmäler dieser Art weder in Santa Maria Maggiore noch in Santa Maria Sopra Minerva unterzubringen gewesen. Obwohl Sangallo hier offensicht-

⁵⁶ Giovannoni (wie Anm. 2) S. 368–375; Heikamp (wie Anm. 8) S. 137f., Abb. 3, 4; Jobst-Kleefisch (wie Anm. 8) S. 526, Abb. 1.

⁵⁷ P. De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe... descriptio et delineatio*, Roma 1621, fol. 56. Für die Rekonstruktionszeichnung danke ich Hermann Schlimme.

⁵⁸ Giovannoni (wie Anm. 2) S. 383, Abb. 234; C. L. Frommel, in: Frommel/Adams (wie Anm. 2) Bd. 1, S. 45, Abb. 39f. Vgl. auch die verwandten Grabmäler der Cappella Cesi aus der Zeit nach 1530 (G. Urban, *Die Cappella Cesi in Santa Maria della Pace und die Zeichnungen des Antonio da Sangallo*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae...*, München 1961, S. 212–238).

⁵⁹ Frommel/Adams (wie Anm. 58).

lich auf das für St. Peter bestimmte Juliusgrab zurückgriff,⁶⁰ mag er wiederum an eine Aufstellung unter freiem Himmel gedacht haben.

Dies ist nun für die beiden übrigen, gleichfalls durch Reinzeichnungen Giovanbattistas vorbereiteten Londoner Projekte sogar wahrscheinlich.⁶¹ Auf dem einen steht der antike Sarkophag wie auf einer der Varianten von U 1129 A recto über einer rudimentären Stufenpyramide und diese über einem für Inschriften und Reliefs vorbereiteten Sockel (Abb. 18). Der kahle, bärtige Krieger vor der Schauseite stellt gewiß den Toten dar. Um die Stufenpyramide lagern weibliche Allegorien. Auf der Variante fehlt der Krieger, werden jedoch die „lettere“ und „storie“ der Hauptfront durch doppelte Faszienbündel flankiert (Abb. 19), wie Sangallo sie vom Grabmal des Antonius Lupus kannte und auf U 1129 A verso skizziert hatte (Abb. 12). An der gleichen Stelle des Blattes erwägt er auch bereits, über dem Fragment einer von weiblichen Gestalten besetzten Stufenpyramide eine vollständige Pyramide aufsteigen zu lassen.

Da heraldische Hinweise fehlen, läßt sich die Identität des Toten nur schwer ermitteln. Waren die Auftraggeber die gleichen, so könnte das Grabmal für Giovanni delle Bande Nere bestimmt gewesen sein, der 1528 seinen Verwundungen erlegen und in San Francesco in Mantua beigesetzt worden war. Jedenfalls ließ Cosimo de' Medici, der 1537 Alessandro als Herzog von Florenz nachgefolgt war, seinem Vater dann auf Piazza San Lorenzo in Florenz ein Grabmal errichten.⁶² Ursprünglich sollte es Tribolo für eine Kapelle in San Lorenzo ausführen,⁶³ bevor Bandinelli auch diesen Auftrag an sich riß und ihm jene Jahre um 1540–42 widmete, die die Vollendung der beiden Papststatuen in Santa Maria sopra Minerva erfordert hätte. Und dabei könnte er von den Ideen Sangallos profitiert haben.⁶⁴

In allen vier neu aufgefundenen Zeichnungen entwickelt Sangallo also die Skizzen von U 1129 A weiter, und so mögen sie zwischen dem Tode Clemens' VII. im September 1534 und dem Winter 1535–36 entstanden sein, als sich der Doppelauftrag an Bandinelli und Sangallo anbahnte. In allen bemüht er sich um eine Revolutionierung des herkömmlichen Grabmals.

⁶⁰ Frommel (wie Anm. 33) S. 33–43.

⁶¹ Giovannoni (wie Anm. 2) S. 384; de Tolnay (wie Anm. 2) Bd. 4, S. 27, Abb. 217.

⁶² Vasari (wie Anm. 8) Bd. 6, S. 54, Anm. 3.

⁶³ „... base è ridotta a perfezione, ma non la statua, per avere disegnato di metterla in su la piazza di san Lorenzo, ove prima voleva che andasse in una cappella ... [Vasari (wie Anm. 7) Bd. 6, S. 54, Anm. 3.].

⁶⁴ Zum Grabmal des Giovanni delle Bande Nere, H. T. van Veen, A note on Bandinelli's „Giovanni delle Bande Nere“ in Piazza San Lorenzo, Florence, in: Burlington Magazine 128, 1 (1986), S. 346f. mit Bibliographie.

4. Die historische Stellung von Sangallos Projekten

Seit dem Quattrocento hatten triumphbogenartige Systeme den Toten und die Madonna vereinigt und sowohl den Sieg der Seele über den Tod wie auch den irdischen Nachruhm signalisiert. Doch schon Alberti hatte im achten, den Grabmälern gewidmeten Buch seines Traktates ausschließlich von antiken Grabmälern und Mausoleen gesprochen, die er aus eigener Anschauung oder, wie im Falle des Mausoleums in Halikarnassos und des Grabmals des Porsenna in Chiusi, aus Beschreibungen kannte.⁶⁵ Einen ersten Versuch, die quattrocenteske Typologie durch eine antikischere zu ersetzen, unternahm Michelangelo, indem er für Julius II. den Typus des Mausoleums von Halikarnass mit Grabkammer, statuengeschmücktem Sockel und Stufenpyramide aufgriff.⁶⁶ Allerdings hätte der von Engeln getragene Papst auf der obersten Plattform keinen Zweifel an der christlichen Gesinnung des Auftraggebers erlaubt. Mußte Michelangelo dann auch nach Julius' Tod zu einem Wandgrab des älteren Typus zurückkehren, so entwickelte Raffael das Pyramidengrab sofort weiter. Doch während die Pyramiden der Chigikapelle die Auferstehung der Seele symbolisieren⁶⁷, fehlen in Raffaels Projekt für Francesco Gonzaga von 1519 alle christlichen Attribute.⁶⁸ Ja, mit seinem vom Mark Aurel inspirierten Reiter, dem Schlachtenrelief, den Flußgöttern und den Statuen antiker Götter scheint dieses allseitig artikulierte Monument eher für einen öffentlichen Platz bestimmt. Dafür sprechen auch seine mutmaßlichen Dimensionen.⁶⁹

Raffaels Gonzaga-Monument, aber auch Michelangelos Juliusgrab stehen hinter einem anonymen Mausoleumsprojekt, das gleichzeitig mit Sangallos Zeichnungen auf dem Londoner Kunstmarkt auftauchte (Abb. 20).⁷⁰ Die Aufschrift „CAESAR AUGUSTUS DIVI“ im Fries des Gebäudes und der Triumphzug darüber deuten auf Karl V., der während seines Bologneser Aufenthaltes um 1529–30 den Kontakt zu zahlreichen italienischen Künstlern suchte.⁷¹ Wie im Juliusgrab sollte der Sarg unter dem langgestreckten Gewölbe des Monumentes stehen, wenn auch

⁶⁵ H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 185f., 256, 289f., 297, VII, Abb. 62.

⁶⁶ Frommel (wie Anm. 34) S. 38–43.

⁶⁷ E. Bentivoglio, in: Frommel/Ray/Tafari (wie Anm. 55) S. 125–142.

⁶⁸ Oberhuber (wie Anm. 55) S. 433f.; A. Belluzzi, in: Giulio Romano, Mailand 1989, S. 559.

⁶⁹ Geht man von der üblichen Höhe der beiden unteren Stufen von je 1 palmo (0,2234 m) und einer Inschrifttafel von mindestens 0,75 x 1 m aus, dann wären die vollplastischen Figuren etwas überlebensgroß ausgefallen. Die Gesamtbreite in Höhe der Sockelzone von mindestens 5 m und die Gesamthöhe von etwa 10 m hätten eine Kapelle von beachtlicher Größe erfordert.

⁷⁰ Katalog Christie's (wie Anm. 1) vom 6. Juli 1999, S. 11: 27,4 x 43,2 cm, Feder, laviert, schwarze Kreide; wohl allseitig beschnitten.

⁷¹ L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. 5, Freiburg 8. Aufl. 1925, S. 376–387.

durch zwei Serlianen und zwei seitliche Wandöffnungen sichtbar und zugänglich und von der Statue des aufgebarten Toten bekrönt. Auch hier war ausschließlich profaner Dekor wie Viktorien, Trophäen, Büsten, ein Todesgenius und, auf der oberen Plattform, zwei weltliche Tugenden vorgesehen. Geht man von den Maßen eines traditionellen Sarkophages aus, dann hätte das Monument etwa die gleiche Breite wie die Papstgräber im Chor von Santa Maria sopra Minerva erreicht, seine Tiefe von mindestens 5 m jedoch ebenfalls einen öffentlichen Platz oder, wahrscheinlicher, eine große Kapelle verlangt. Der figurale Stil und die Zeichentechnik sind nicht allzu weit von Peruzzis Wiener Blatt entfernt, wenn auch von spürbar schwächerer Hand. Noch augenfälliger sind die Schwächen der Architektur und vor allem des Grundrisses. Sie lassen auf einen Bildhauer wie Alfonso Lombardi schließen, der für Karl V. arbeitete und mit der Ausführung von Raffaels Gonzaga-Projekt betraut worden war, von dem sich jedoch bisher keine Zeichnung hat nachweisen lassen.⁷²

Nach Raffaels Tod wurde sowohl der Triumphbogen- als auch der Pyramidentypus weiter entwickelt. Während der Zwanziger Jahre entwarf in Rom vor allem Peruzzi die Grabmäler prominenter Persönlichkeiten. Dabei ging er jedoch nur graduell über Andrea Sansovinos Kardinalsgräber in Santa Maria del Popolo hinaus, wo der Tote, sein Sarkophag, Maria und Heilige oder Tugenden von einem triumphalen Rahmen überfangen werden.⁷³ Wörtlich übernahm Peruzzi den antiken Triumphbogen mit Attika lediglich in Entwürfen für Altäre und Orgelgehäuse.⁷⁴ Für Grabmäler gewann dieser erst durch Sangallos Projekt vom Winter 1535–36 Bedeutung, das in Jacopo Sansovinos Quignones-Grab in der Apsis von Santa Croce in Gerusalemme dann auch seine baldige Nachahmung finden sollte.⁷⁵

⁷² Gramaccini (wie Anm. 23) S. 68–70; Belluzzi (wie Anm. 68).

⁷³ Frommel (wie Anm. 46) S. 119–124, 132ff.; C. L. Frommel, „Disegno“ und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassarre Peruzzis figuralem Frühwerk, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann*, Berlin, hg. v. W. Busch/R. Hausherr/E. Trier, Berlin 1978, S. 233–240; C. L. Frommel, Baldassarre Peruzzi pittore e architetto, in: *Baldassarre Peruzzi (wie Anm. 9) S. 38*; C. L. Frommel, Peruzziana: Ab- und Zuschreibungsprobleme in Baldassarre Peruzzis figuralem Œuvre, in: *Studien zur Künstlerzeichnung Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, hg. v. S. Kummer/G. Satzinger, Stuttgart 1990, S. 66–68; dort auch zur möglichen Zusammenarbeit Alfonso Lombardis mit Peruzzi.

⁷⁴ Frommel (wie Anm. 46) S. 115, 144; vgl. auch die Kopien seiner Grabmalsentwürfe im *Taccuino Senese S IV 7 (Taccuino S IV 7 detto di Baldassarre Peruzzi della Biblioteca Comunale di Siena, Siena 1981, S. 42–45, 49–50)*. Vielleicht sogar unter dem Einfluß Peruzzis wurde der reine Triumphbogen gleichzeitig auch für Veroneser Altäre herangezogen. Vgl. hierzu H. H. Aurenhammer, „Reliquae antiquitatis urbis“, altari veronesi all'epoca di Sanmicheli e il recupero dell'architettura classica, in: Michele Sanmicheli. *Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, hg. v. H. Burns/C. L. Frommel/L. Puppi, Mailand 1989, S. 170–179.

⁷⁵ B. Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven und London 1991, Bd. 2, S. 325f.

Das Bindeglied zwischen Raffaels Gonzaga-Monument, dem mutmaßlichen Grabmalprojekt Karls V. (Abb. 20) und Bandinellis Entwürfen in Madrid und Oxford (Abb. 5, 6) stellt hingegen das Wandgrab dar, das Giulio Romano gegen 1530 für Raffaels Freund Baldassarre Castiglione entwarf.⁷⁶ Dort steigt die Stufenpyramide über dem Sarkophag auf und gipfelt in der Statue des Erlösers. Dieser Typus des Wandgrabes sollte dann in den Grabmälern Sanmichelis noch eine späte Nachfolge erleben.⁷⁷

Nun verbinden sowohl Bandinellis als auch Sangallos Entwürfe für die Papstgräber erstmals den Triumphbogen mit der Stufenpyramide und betonen mit dieser Anspielung auf das Mausoleum von Halikarnass seinen sepulkralen Charakter. Allerdings ist kaum zu klären, ob Sangallo hier von Bandinelli profitierte, ob beide Alfonso Lombardi nachahmten oder ob sich nicht doch Bandinelli an Sangallo inspirierte, der sich so viel grundsätzlicher mit dem antiken Grabmal auseinandersetzte. Und ebenso unklar ist es, warum die Stufenpyramide dann plötzlich aus dem Projekt und damit auch aus dem römischen Grabmal überhaupt verschwand.

Sangallo wollte zweifellos über das Wandgrab hinaus und folgte Raffaels Gonzaga-Monument, wenn er für antikische Freigräber unter freiem Himmel plädierte. Dabei konnte er sich auf eine norditalienische Tradition berufen, die über Donatellos Gattamelata bis zu den Scaligeri-Gräbern in Verona zurückreichte.⁷⁸ So ist das Grabmal Can Grandes I. über dem Seitenportal von Santa Maria Antica in Verona von einem Baldachin mit pyramidalem Helm bekrönt. Doch während das Grab des Can Grande christliche Symbole schmücken, sich der Gattamelata in seiner Familienkapelle bestatten lassen wollte und sein Reitermonument als blosses Kenotaph gedacht war,⁷⁹ lag Sangallo offenbar ebenso wenig am christlichen Charakter seiner Papstgräber wie einst Alberti.

Sangallo wollte um jeden Preis zurück zur verehrten Antike. Schon früh hatte er die Aufnahmen antiker Mausoleen und Grabmäler seines Onkels und Lehrers Giuliano kopiert,⁸⁰ und so noch um 1535 das Kenotaph von Vienne und das Grab des Antonius Lupus (Abb. 12).⁸¹ In Giulianos Codex Barberini fand er sogar einen

⁷⁶ H. Burns/P. N. Pagliara, in: Giulio Romano (wie Anm. 68) S. 532–534.

⁷⁷ C. Davis, Il monumento di Alessandro Contarini al Santo di Padova, in: Michele Sanmicheli (wie Anm. 75) S. 180–195, 306–312, mit reichem Material zur Rekonstruktion antiker Grabmäler in der Renaissance, darunter einem unbekanntem Entwurf Francesco da Sangallos für das Grabmal des Giovanni delle Bande Nere. Vgl. auch Gengas von einer Stufenpyramide und Obelisken bekrönten Kamin in der Villa Imperiale zu Pesaro (A. Pinelli/O. Rossi, Genga architetto, Rom 1971, Abb. VIIf).

⁷⁸ P. Seiler, Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des Grabmals von Can Grande della Scala, in: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte 25 (1998), S. 53–77.

⁷⁹ H. Janson, The sculpture of Donatello, Princeton 1957, Bd. 2, S. 156f.

⁸⁰ S. Borsi, Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'Antico, Rom 1985, S. 69–83; Frommel, in: Frommel/Adams, Bd. 1 (wie Anm. 2) S. 14–19.

⁸¹ Borsi (wie Anm. 81) S. 69f., 289f.

von einem Giebel und einer konischen Pyramide bekrönten Triumphbogen in der Art des Janus Quadrifrons, den sogenannten Arco di Malborghetto, den Giuliano in seiner Beischrift auch als Triumphbogen bezeichnet hatte (Abb. 21).⁸² Giuliano hatte außerdem das sogenannte Grab der Horatier und Curiatier in Albano mit seinen fünf konischen Aufsätzen gezeichnet,⁸³ und dieses diente dann Antonio da Sangallo dem Jüngeren als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion von Plinius' Beschreibung des Grabmals des etruskischen Königs Porsenna in Chiusi mit den fünf konischen Aufsätzen, wie sie im vierten Londoner Projekt wiederkehren (Abb. 14).⁸⁴ Das Grab des Lupus und das sogenannte Grab des Nero an der Via Cassia mit seinem auf einem Sockel ruhenden Sarkophag kannte er gewiß aus eigener Anschauung.⁸⁵

Ohne die Aussicht, die Kardinäle von einem antikischen Freigrab zu überzeugen, hätte Sangallo die Londoner Projekte schwerlich mit solcher Sorgfalt ausgearbeitet. Als ihm dies nicht gelang, unternahm er offenbar alles, um die Gräber in wahre Triumphbögen zu verwandeln. Im Gegensatz zu den Projekten Bandinellis gibt es dort weder Maria noch einen bekrönenden Christus, weder trauernde Fackelhalter noch einen Toten oder einen als solchen erkennbaren Sarkophag. Wie Ehrenstatuen thronen die Päpste als „pontifices maximi“ über den niemals ausgeführten Inschriftafeln, von den antikischen Triumphbögen überhöht und in den beiden großen Reliefs über die beiden mächtigsten Herrscher ihrer Zeit erhaben.⁸⁶ Lediglich in der schwarzen Inkrustierung der Nischen klingt ein Ton der Trauer an. Man spürt, daß sich Rom während der Wochen, als das Projekt festgelegt wurde, auf den Besuch Karls V. vorbereitete und daß Sangallo, der für die Gestaltung verantwortlich war, nicht nur den Triumphator von Tunis, sondern auch den Papst ins rechte Licht rücken mußte.⁸⁷ So wird es auch verständlich, warum sich die Grabmäler so grundsätzlich von Sangallos zwei Jahre früherem Entwurf für die Papstkapelle unterscheiden (Abb. 3, 4). Ihre Profanität und Kühle und der weitgehende Verzicht auf religiöse Symbolik blieben ohne Gleichen in der Geschichte der Papstgrabmäler, und die Gräber Julius' II. in San Pietro in Vincoli oder Pauls III. in St. Peter bezeugen, wie rasch man sich wieder auf die päpstlichen Tradition besann.⁸⁸

⁸² Borsi (wie Anm. 81) S. 191–194.

⁸³ Borsi (wie Anm. 81) S. 80–82.

⁸⁴ Borsi (wie Anm. 84): „... Supra id quadratum pyramides stant quinque, quattuor in angulis, in medio una“; H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 185f., 256, 294, 297, VII, Abb. 62.

⁸⁵ P. S. Bartoli, *Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani et etruschi...*, Rom 1704, Tafel 13, 14, 49.

⁸⁶ W. Hager, *Die Ehrenstatuen der Päpste*, Leipzig 1929, Abb. 8, 9.

⁸⁷ Pastor (wie Anm. 71) Bd. 5, S. 170–175.

⁸⁸ De Tolnay (wie Anm. 2) Bd. 4, S. 59–75; W. Gramberg, *Guglielmo della Porta's Grabmal für Paul III. Farnese in San Pietro in Vaticano*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21 (1984), S. 253–364.

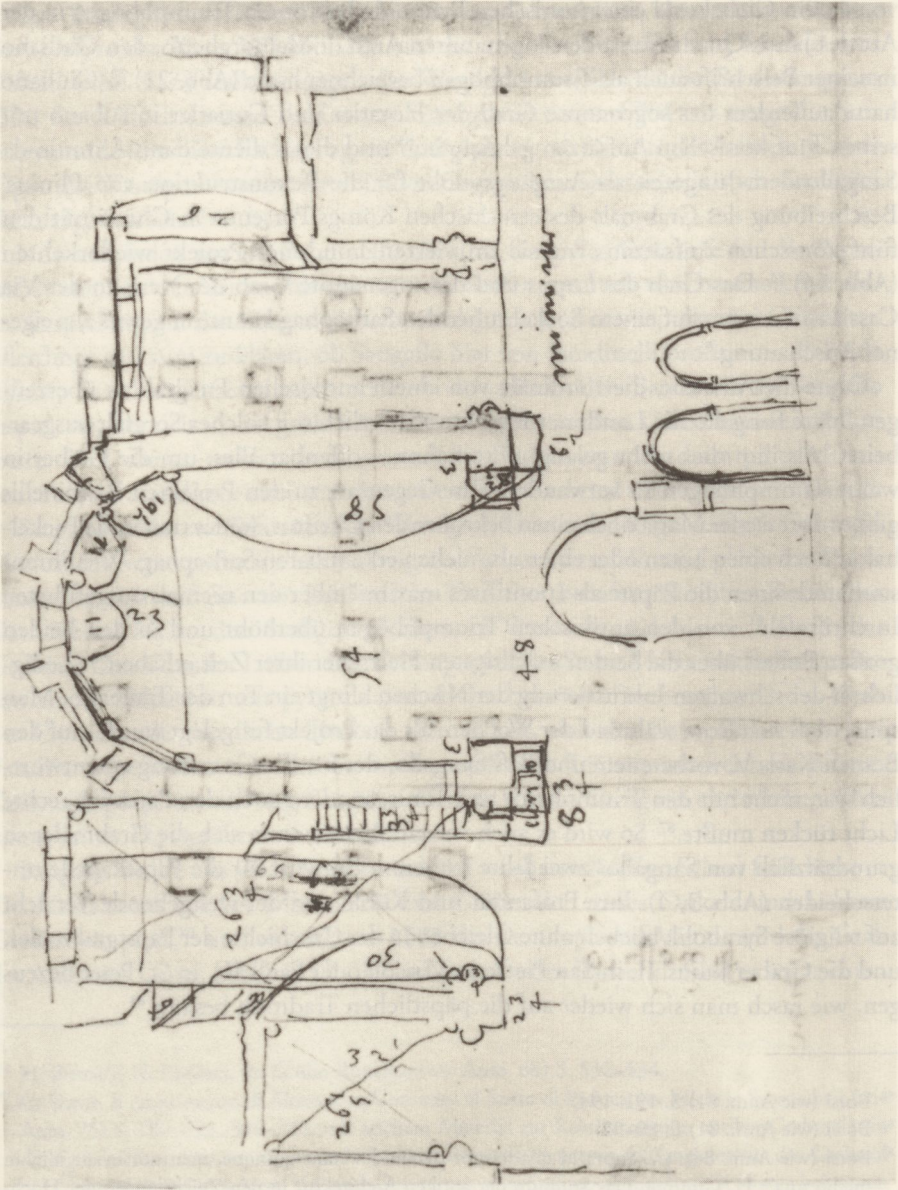


Abb. 1: Antonio da Sangallo der Jüngere, Vermessung des Chors von Santa Maria sopra Minerva (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1661 A), Ausschnitt

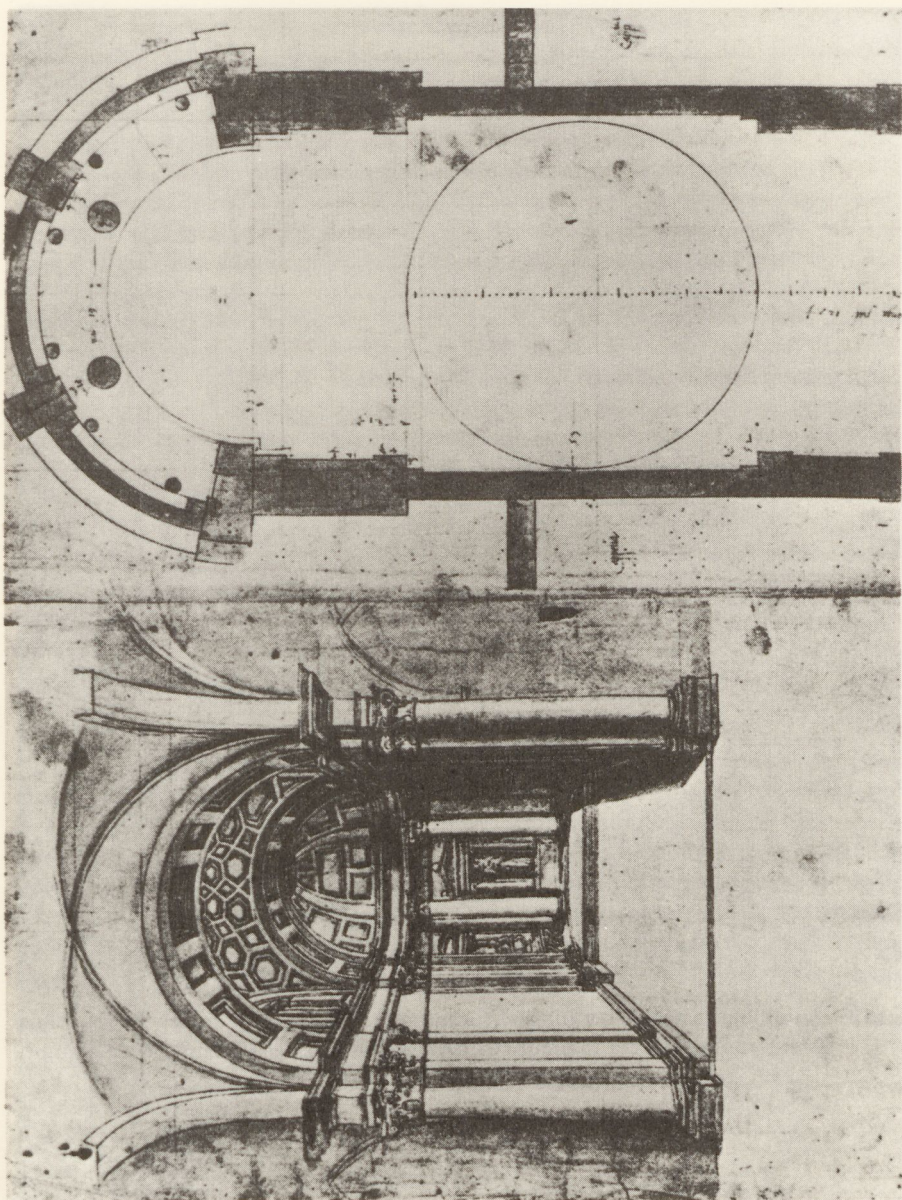


Abb. 2: Baldassarre Peruzzi, Entwurf für die Chorkapelle von Santa Maria sopra Minerva (Privatbesitz)

Abb. 4: Antonio da Sangallo der Jüngere, Aufrißprojekte für die Chorkapelle von Santa Maria sopra Minerva (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 178 A 1000)

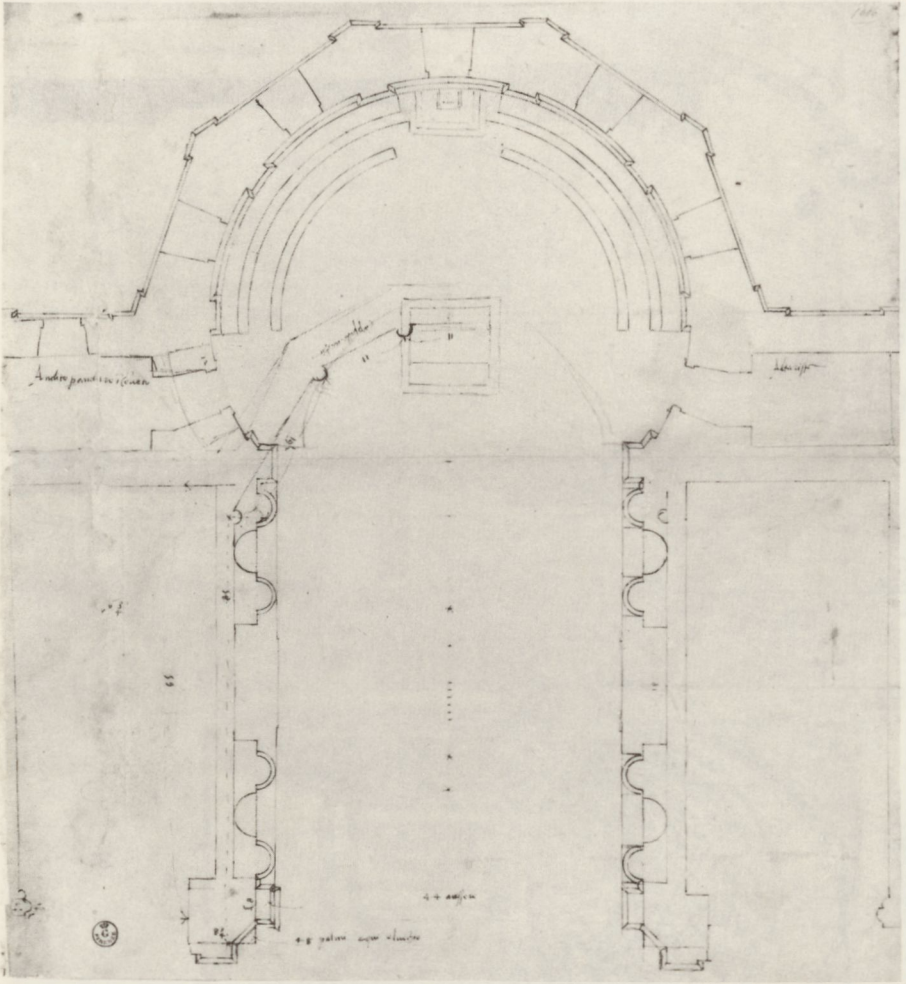


Abb. 3: Antonio da Sangallo der Jüngere, Grundrißprojekt für die Chorkapelle von Santa Maria sopra Minerva (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1313 A recto)

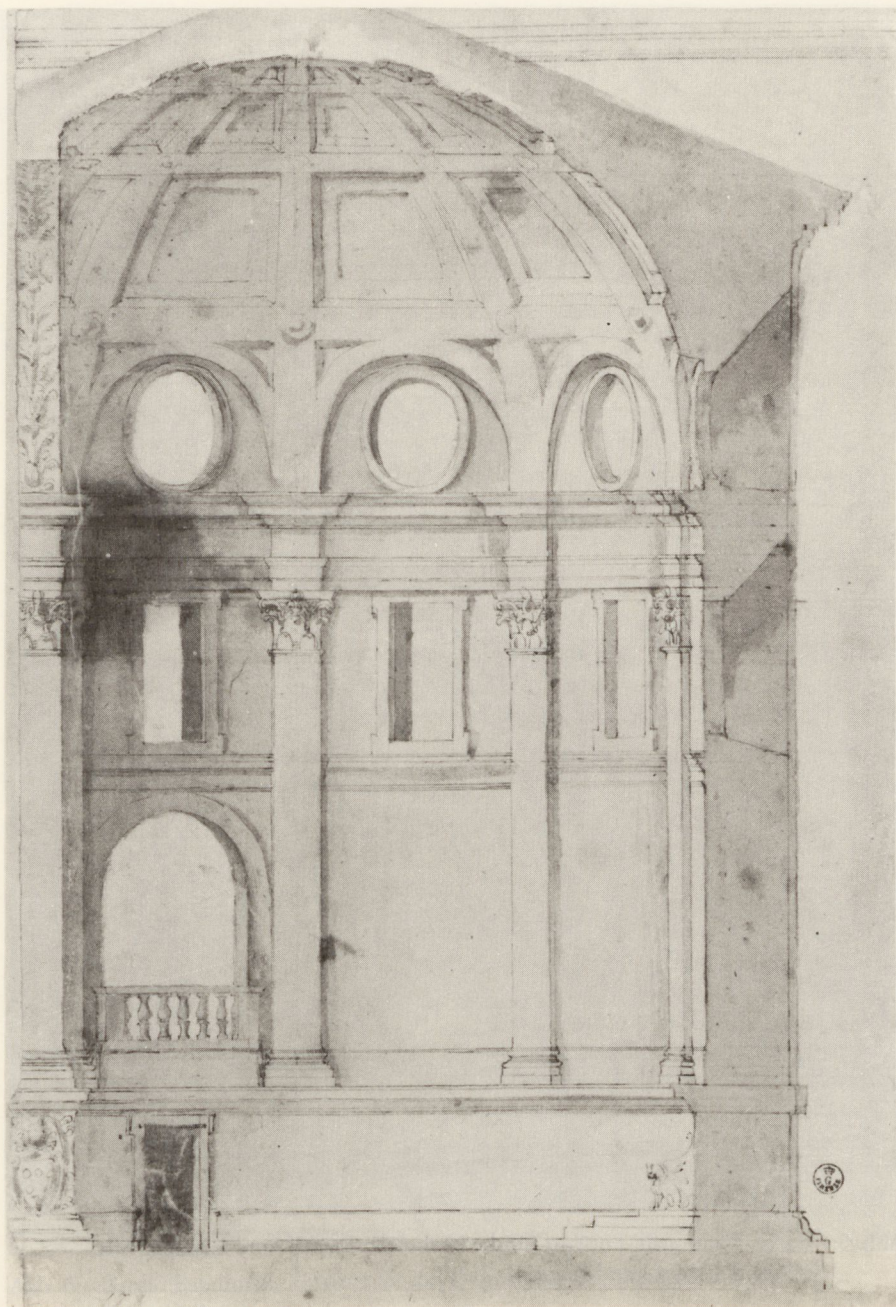


Abb. 4: Antonio da Sangallo der Jüngere, Aufrißprojekt für die Chorkapelle von Santa Maria sopra Minerva (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 178 A recto)

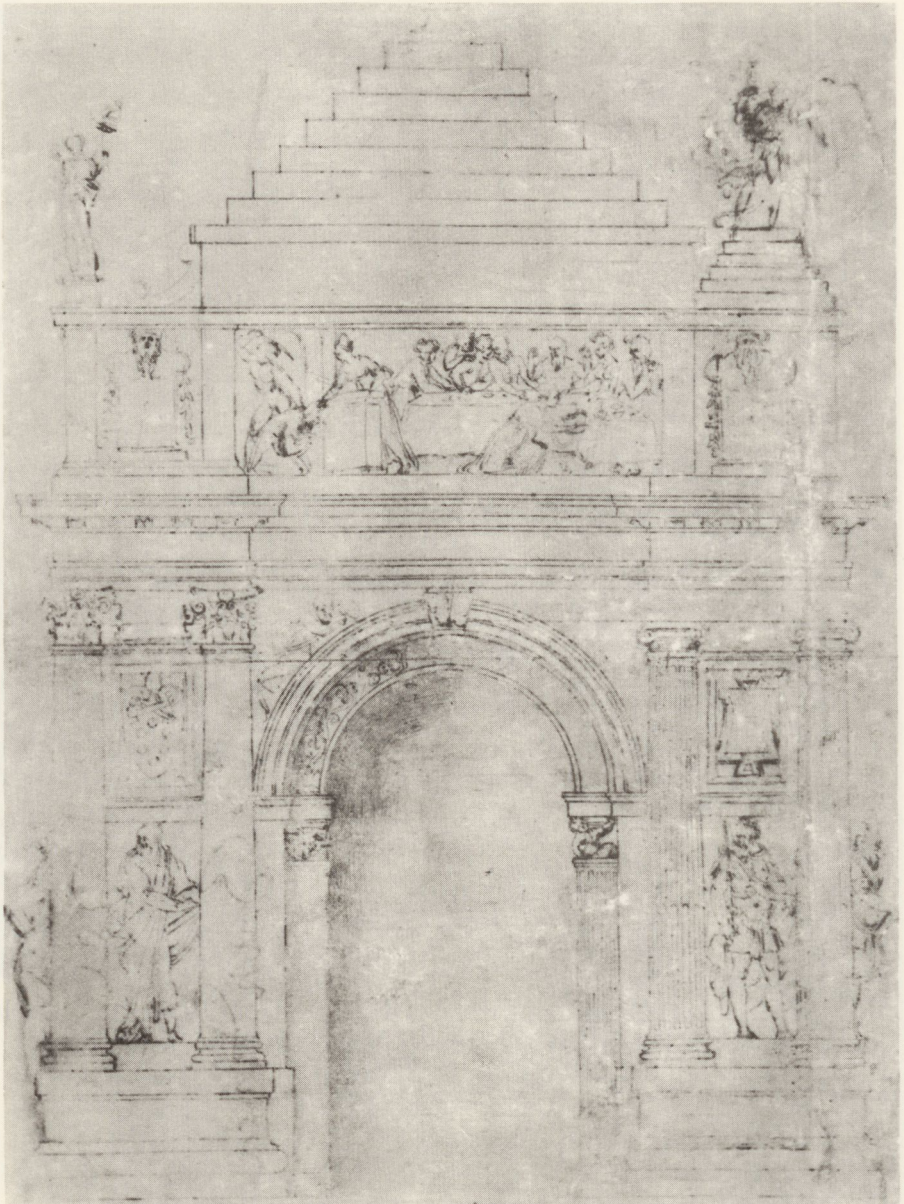


Abb. 5: Baccio Bandinelli, Entwurf für die Grabmäler Leos X. und Clemens' VII.
(Oxford, Ashmolean Museum)

Abb. 4: Antonio da Sangallo der Jüngere, Aufrißprojekt für die Chorhalle von Santa Maria sopra Minerva (Leone, *Libro del Disegno e delle Stampe*, 178 A recto)

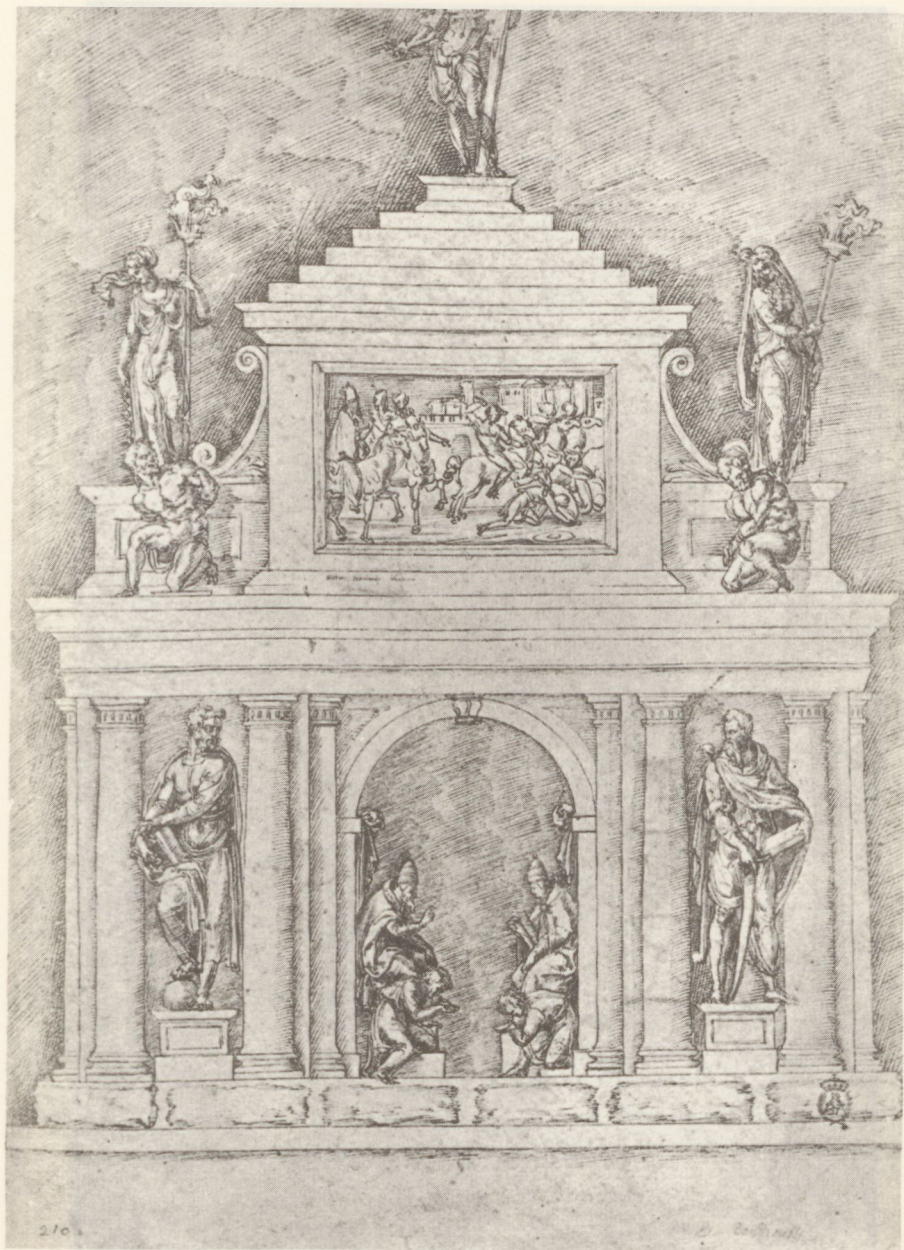


Abb. 6: Baccio Bandinelli, Entwurf für das Doppelgrab Leos X. und Clemens' VII. (Madrid, Academia di San Fernando)

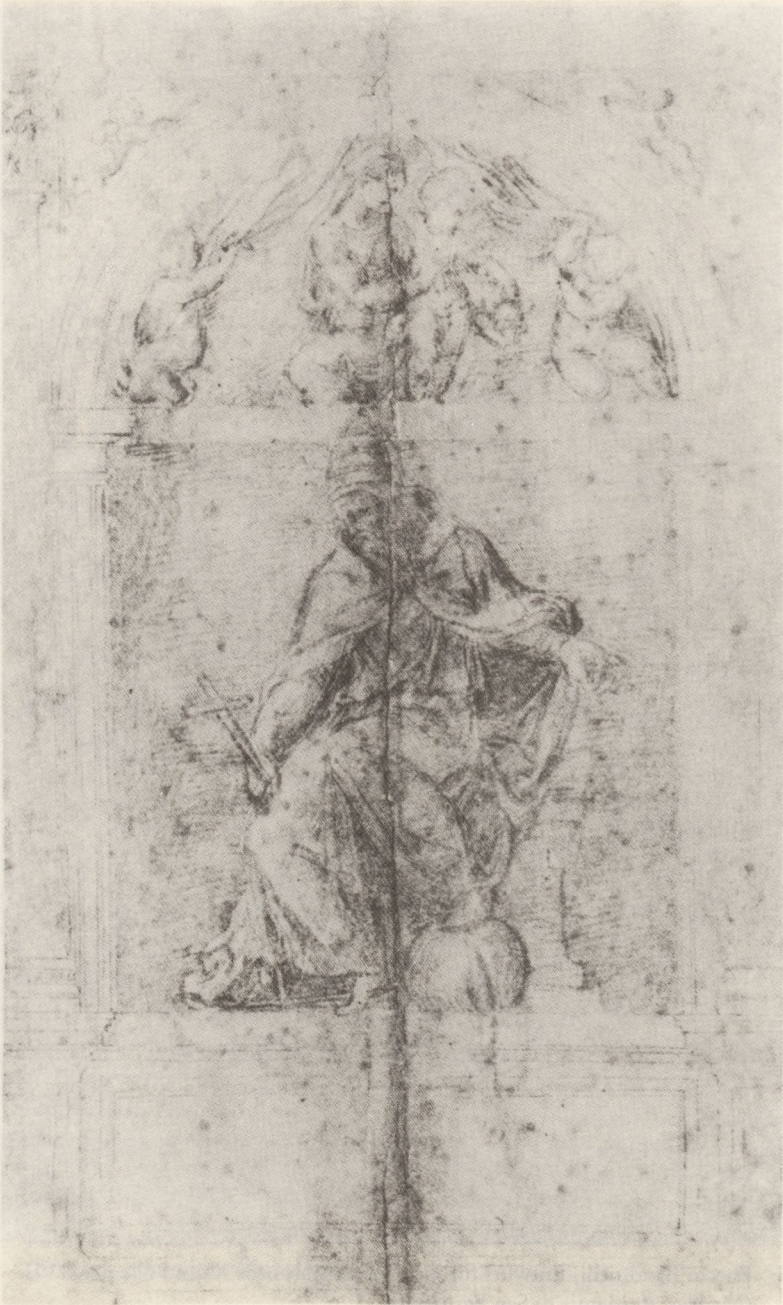


Abb. 7: Baccio Bandinelli, Entwurf für das Grabmal Clemens' VII.
(Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe)



Abb. 8: Baccio Bandinelli, Entwurf für das Grabmal Clemens' VII.
 (Providence, Rhode Island School of Design)



Abb. 9: Rom, Santa Maria sopra Minerva, Grabmal Leos X.

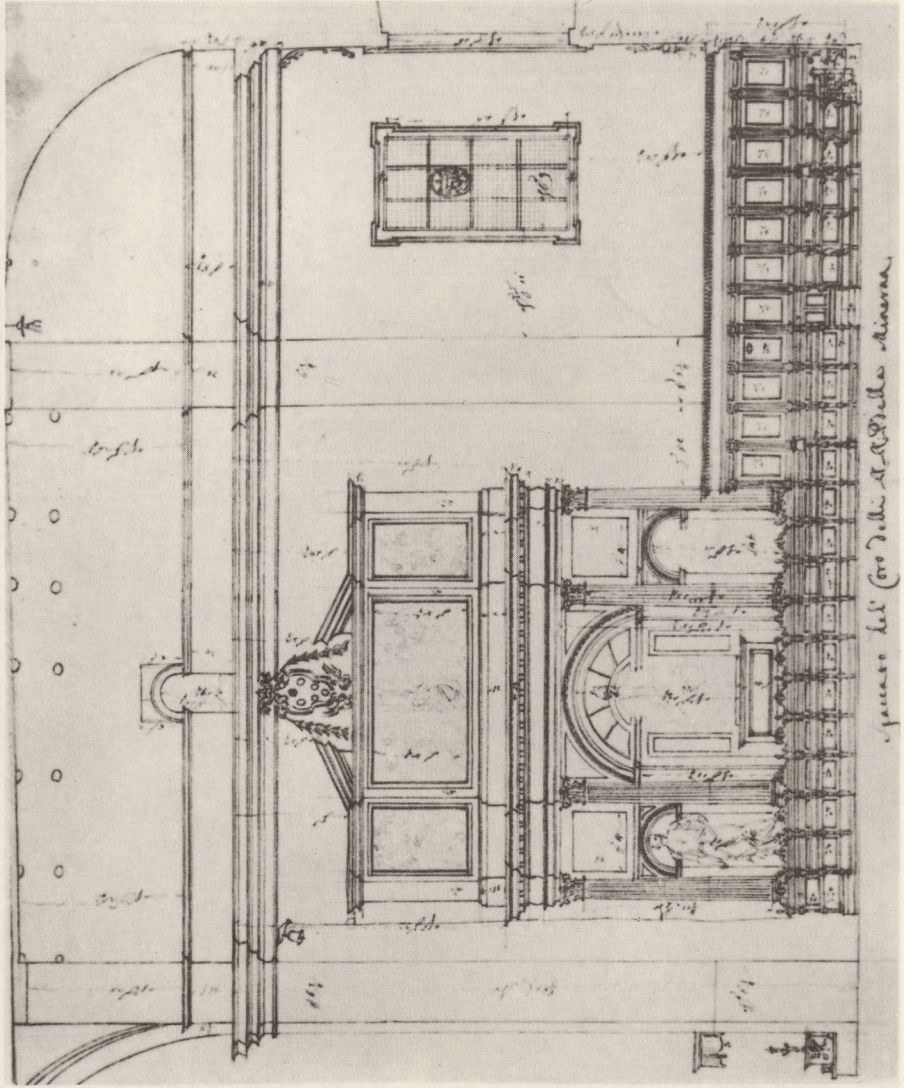


Abb. 11: Aufriß der Chorkapelle von Santa Maria sopra Minerva im 17. Jahrhundert (Wien, Albertina)

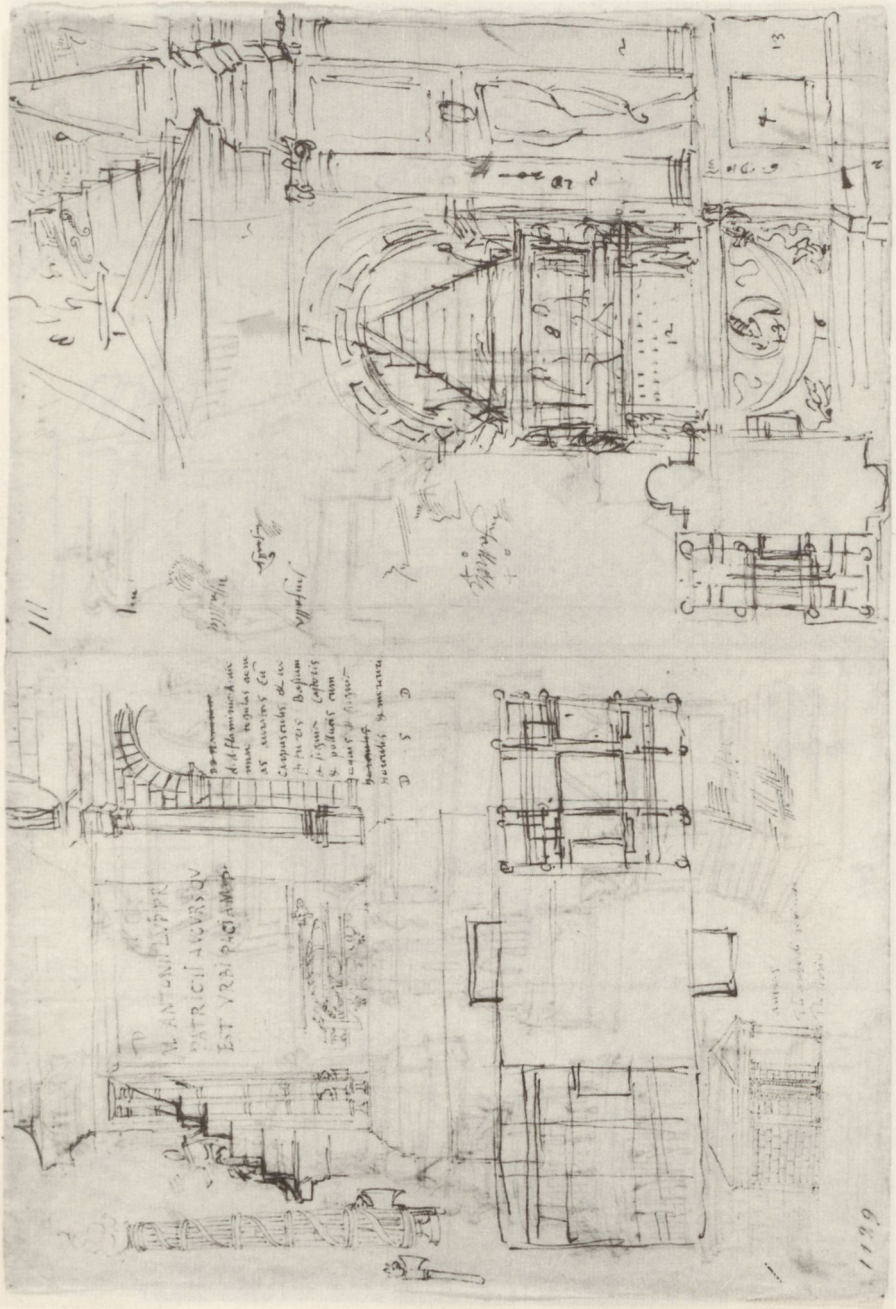


Abb. 12: Antonio da Sangallo der Jüngere, Skizzen für die Grabmäler Leos X., Clemens' VII. sowie des Giovanni delle Bande Nere (?) (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1129 A verso)

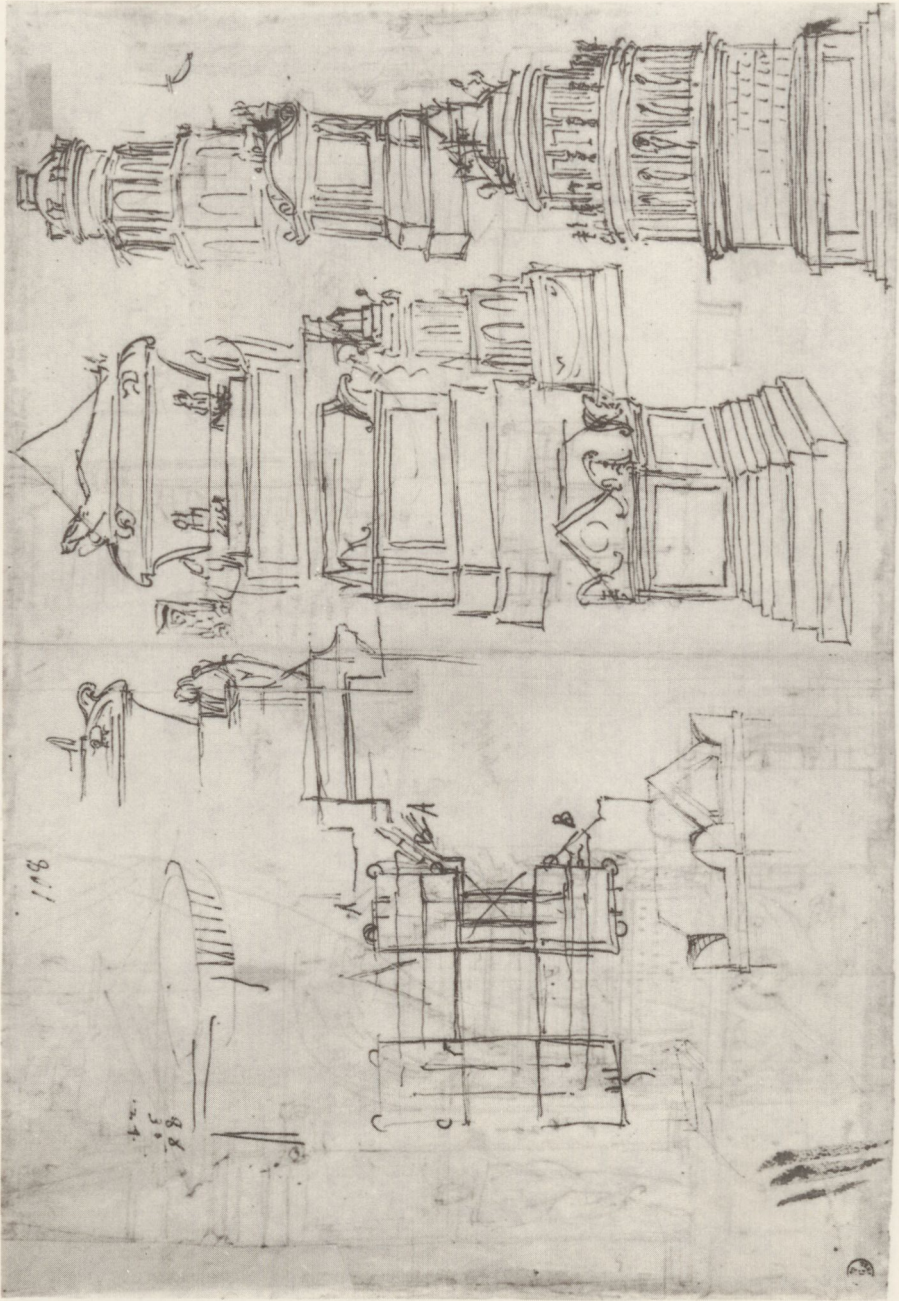


Abb. 13: Antonio da Sangallo der Jüngere, Skizzen für die Grabmäler Leos X., Clemens' VII. sowie des Giovanni delle Bande Nere (?) (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1129 A recto)

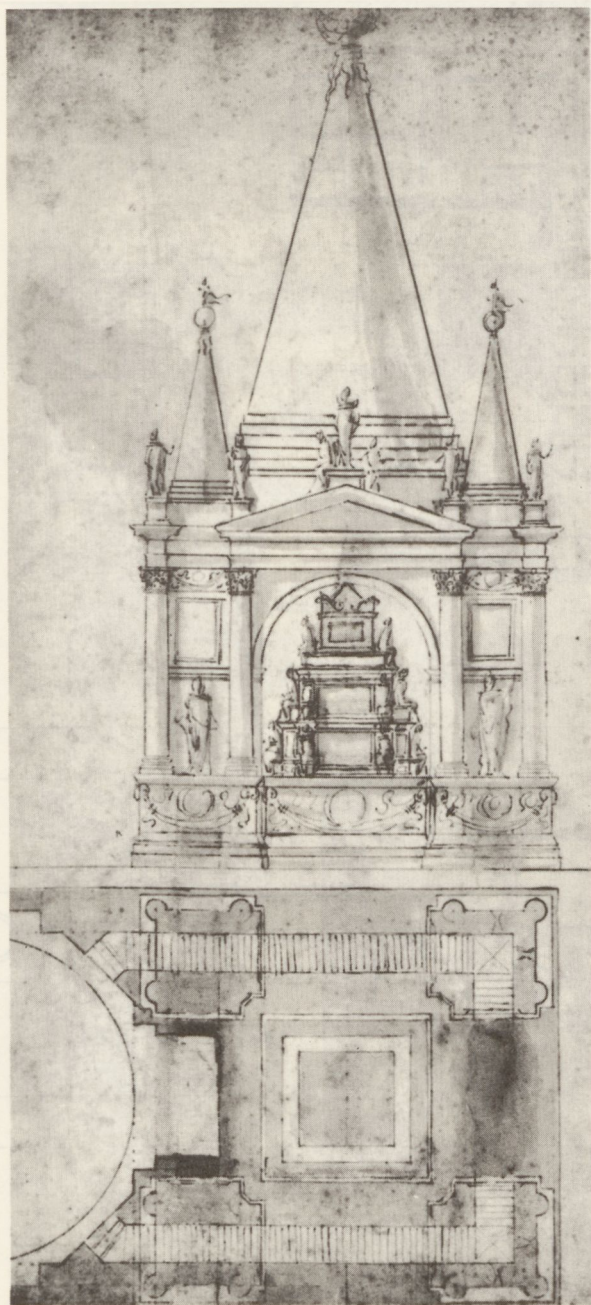


Abb. 14: Antonio da Sangallo der Jüngere, Entwurf für die Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. (Privatbesitz)

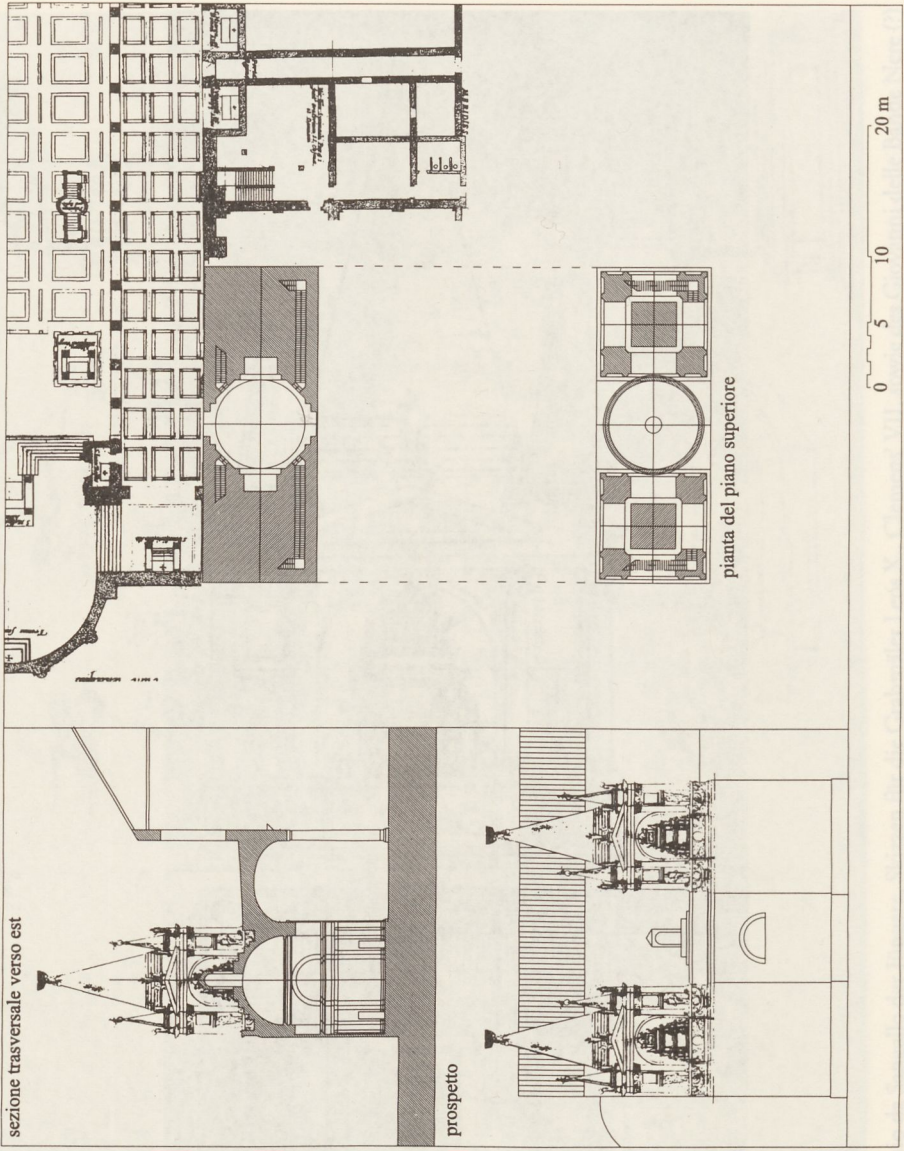


Abb. 15: Rekonstruktion der mutmaßlichen Aufstellung der Papstgrabmäler Sangallos vor dem linken Querarm von Santa Maria Maggiore (Zeichnung von Hermann Schlimme nach dem Grundriß von De Angelis)

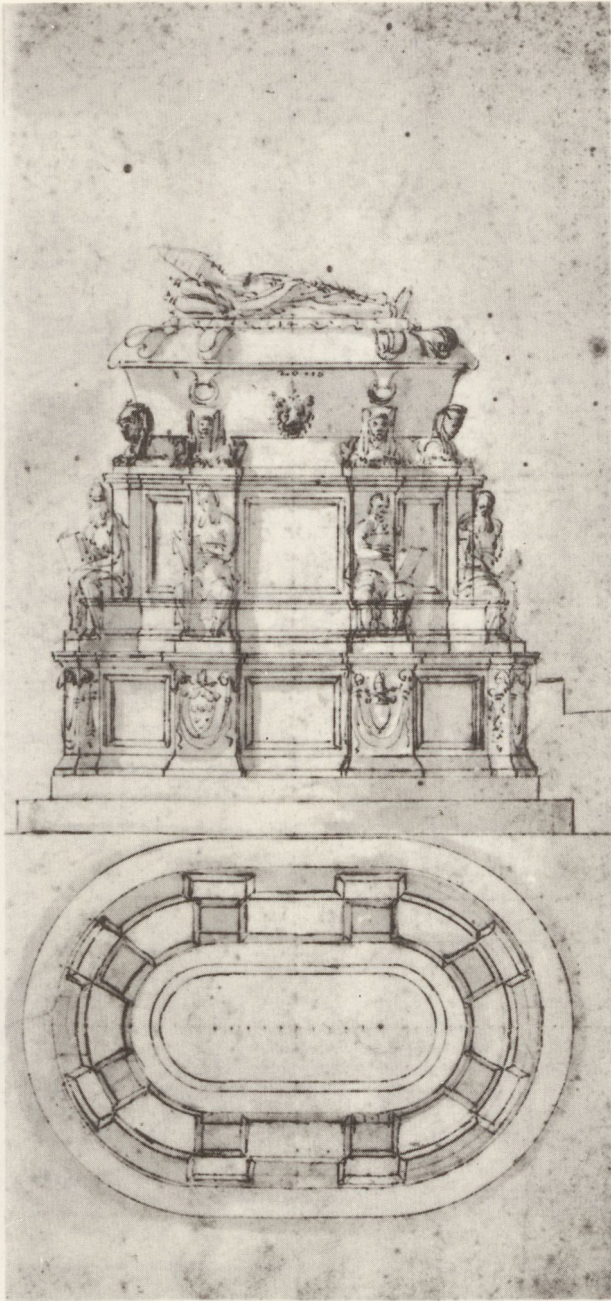


Abb. 16: Antonio da Sangallo der Jüngere, Entwurf für die Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. (Privatbesitz)

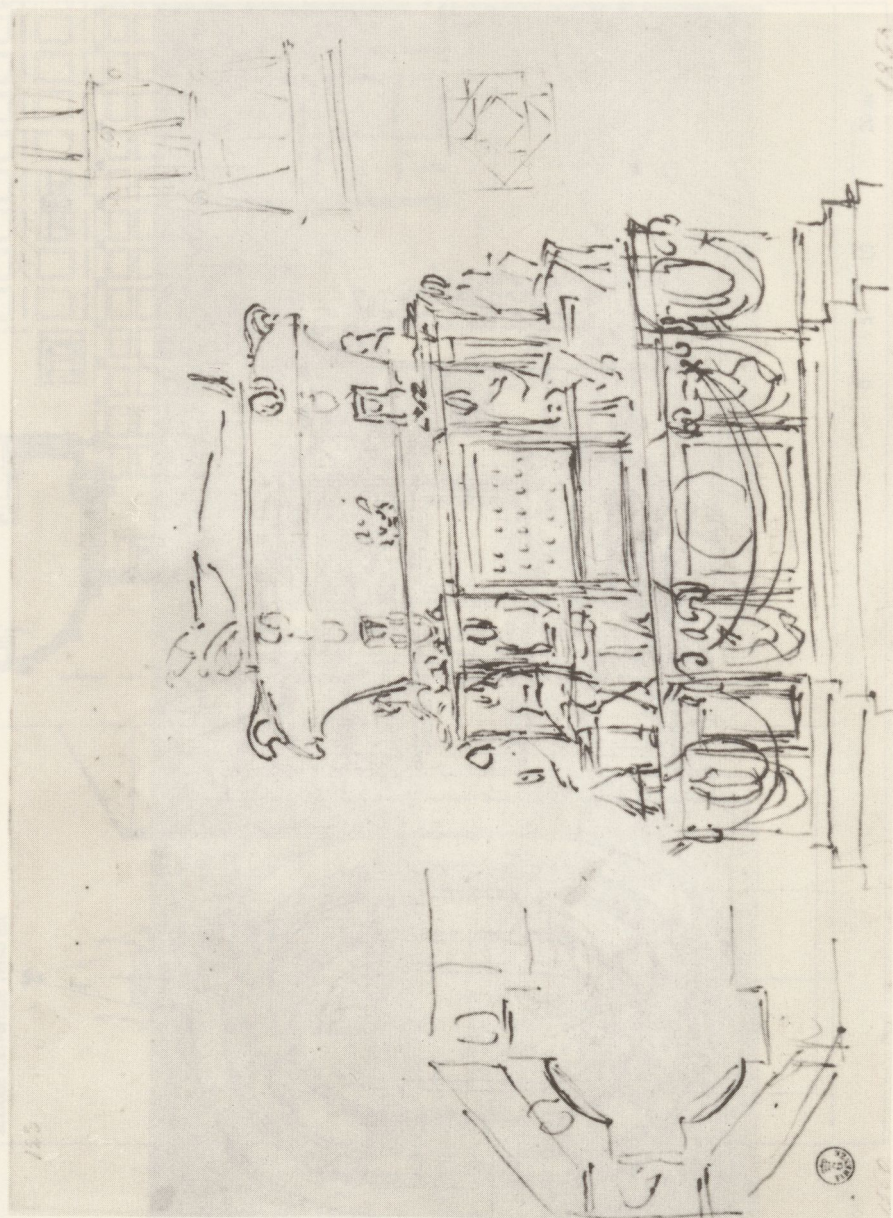


Abb. 17: Antonio da Sangallo der Jüngere, Entwurf für die Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 185 A recto)

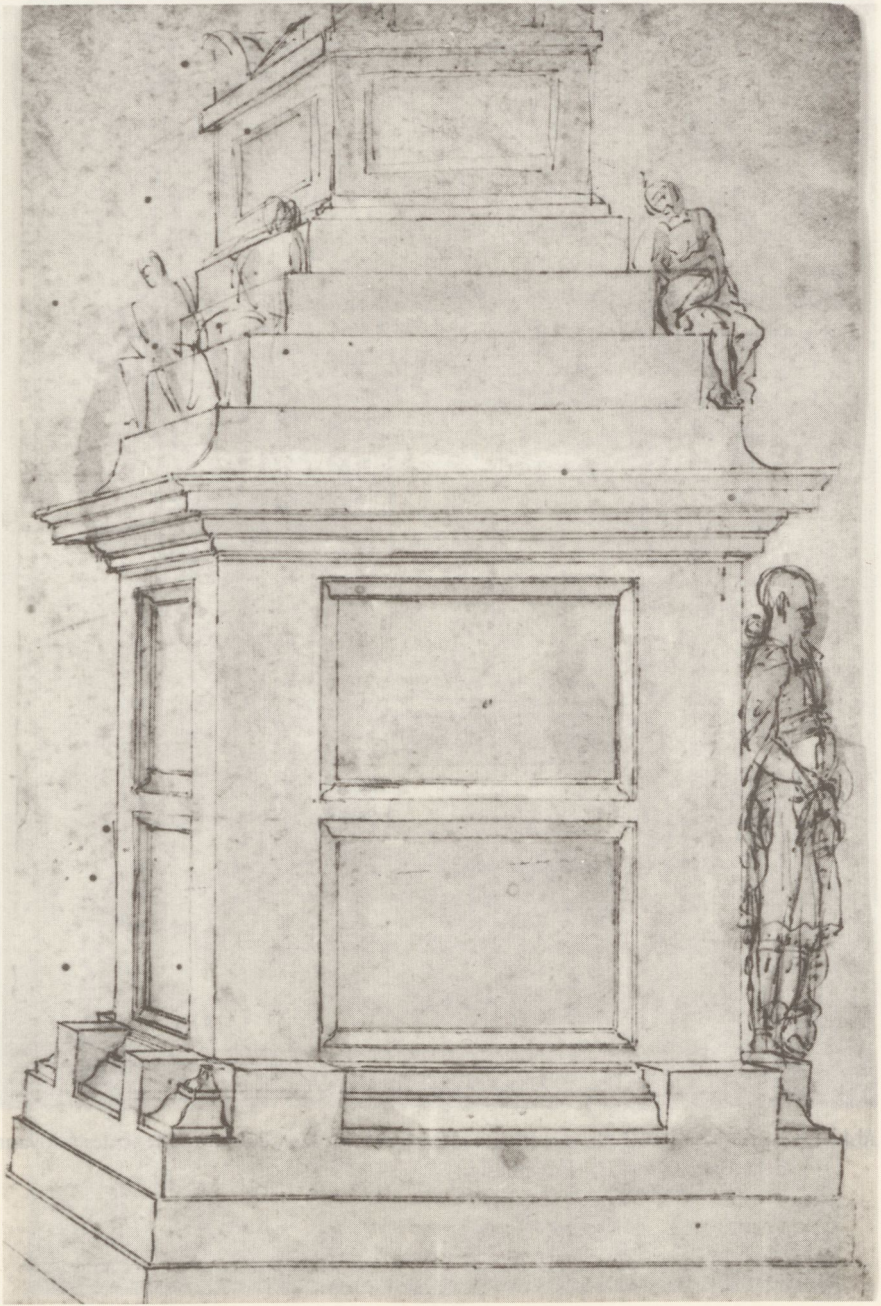


Abb. 18: Antonio da Sangallo der Jüngere, Entwurf für das Grabmonument des Giovanni delle Bande Nere (?) (Privatbesitz)

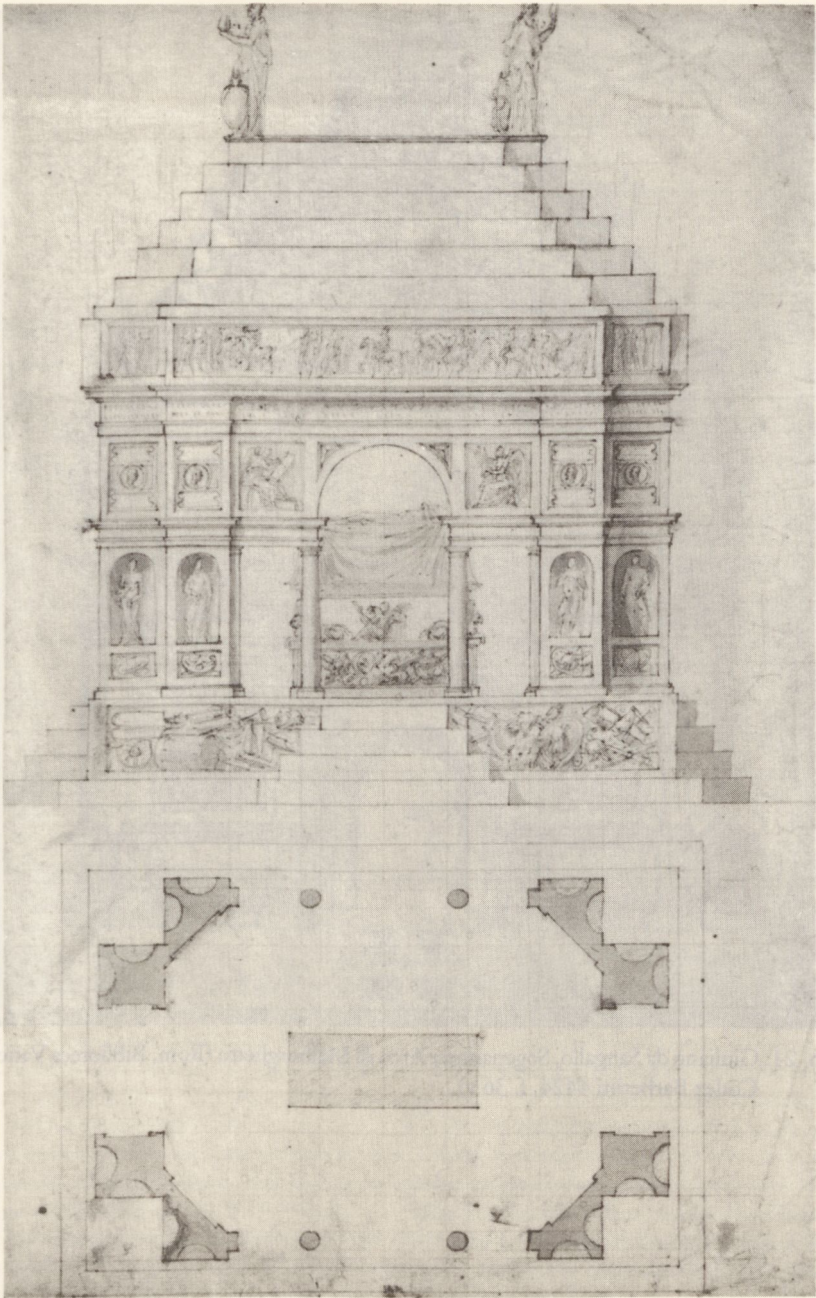


Abb. 20: Italienischer Bildhauer um 1530–40, Projekt für das Grabmal Karls V. (?) (Privatbesitz)

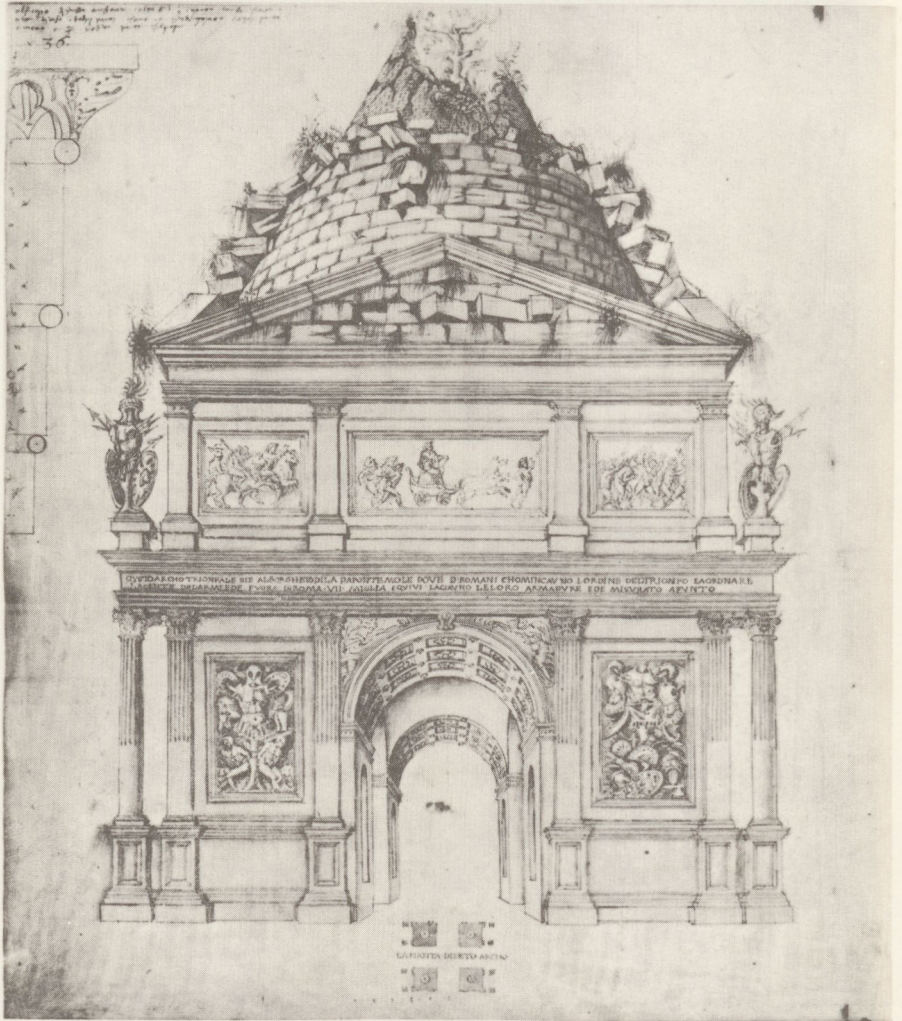


Abb. 21: Giuliano da Sangallo, Sogenannter Arco di Malborghetto (Rom, Biblioteca Vaticana, Codex Barberini 4424, f. 36 v)